

Caroline Kuhtz

QUEER IDENTITIES

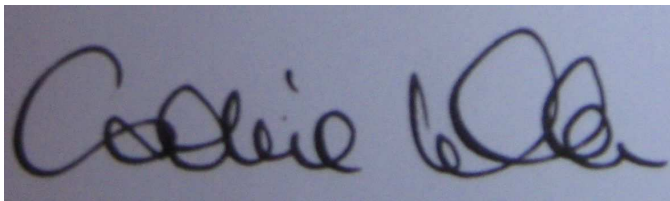
**Geschlechternormen und
-überschreitungen in der Literatur**

Dissertation im Fach Kulturwissenschaften und
Ästhetische Kommunikation an der Universität
Hildesheim
zur Erlangung des Grades
einer Doktorin der Philosophie
(Dr. phil.)

ERSTGUTACHTER: PROF. DR. SILVIO VIETTA
ZWEITGUTACHTER: PROF. DR. CHRISTIAN SCHÄRF
DRITTGUTACHTER: PROF. DR. STEFAN KRANKENHAGEN

DISPUTATION AM 13. MAI 2013

Hiermit bestätige ich, dass die vorliegende Version meiner
Dissertation mit der von der Prüfungskommission zum Druck
freigegebenen Fassung übereinstimmt.

A handwritten signature in dark ink, appearing to read 'Caroline Kutzt', is shown within a rectangular frame. The signature is fluid and cursive, with the first name 'Caroline' written in a larger, more prominent script than the last name 'Kutzt'.

.....
Caroline Kutzt

WIDMUNG

Für meine Eltern – für ALLES, aber besonders für ihre nicht endende Geduld, mein Schreibzimmer und England.

Für meinen Bruder Henry, den ersten Doktor dieser Generation.

Für meinen Onkel Dietrich und meine Tante Dorothea – ohne deren finanzielle Unterstützung diese Dissertation noch ganz am Anfang wäre.

Für Isa: Hello, Sweetie.

Zusammenfassung

Die Dissertation „Queer Identities – Geschlechternormen und –überschreitungen in der Literatur“ steht programmatisch unter Donald E. Halls Zitat „We are readers of each other, and we are characters in each other’s narratives [...]“¹ Hall versteht Identitäten als Narrationen, die Individuen von sich selbst anfertigen und die von anderen Individuen lesbar sind. Auf dieser Basis wird untersucht, wie Geschlechtszugehörigkeit und Geschlechtsidentität auf diese Identitätserzählungen einwirken und welche Probleme bzw. Chancen sich durch die Infragestellung und durch abweichende Lebensentwürfe von gesellschaftlich sanktionierten Identitätsfolien ergeben. Romane des 18. – 21. Jahrhundert bilden das Hauptfeld der Untersuchungen.

Der ursprünglich abwertend besetzte englische Begriff *queer*, der heute meist im positiven Sinne als Anzeiger für schwule, lesbische, bisexuelle, Transgender- oder Intersexidentitäten benutzt wird, findet in dieser Dissertation als Arbeitsbegriff für ein breiteres Spektrum von „Anderssein“ Verwendung, so wird er auch *innerhalb* der Grenzen von z. B. Weiblichkeit zur Anwendung gebracht. Mittels des *queer reading*, einer Interpretationsmethode, deren Ziel es ist, die Konstruktion von Konzepten wie Männlichkeit, Weiblichkeit, oder Heterosexualität sichtbar zu machen, werden deshalb auch Texte betrachtet, die sich auf den ersten Blick nicht mit einem Verstoß gegen gesellschaftlich normative Rollen beschäftigen.

Die Arbeit befasst sich mit der *Konstruktion* der sozialen Geschlechtsidentität in Texten, die vom 18. bis zum 21. Jahrhundert Beispiele liefern zu der Frage, wie Männlichkeit, Weiblichkeit und als Verstoß gegen diese sozialen Normen gekennzeichnetes Verhalten durch Texte *hergestellt* werden. Der Stand der Forschung geht heute vielfach nicht mehr von einer stabilen Kern-Identität aus, die Prozesshaftigkeit von Identität wird zum *Erzählgeschehen*. Diese Dissertation stellt die These auf, dass kulturelle Artefakte dieses Erzählgeschehen nachhaltig beeinflussen, und dass sich individuelle Identitätserzählungen auch direkt auf solche Artefakte beziehen können. Noch werden in unserer westlichen Gesellschaft menschliche Körper lediglich zwei Geschlechtsidentitäten zugeordnet, um *intelligibel* zu sein. Im ersten Teil der Dissertation geht es so um abweichendes Verhalten von Geschlechterrollen, die sich *im* eng umgrenzten Feld von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ bewegen, während im zweiten Abschnitt die Frage nach dem Wechselspiel von Identität und gleichgeschlechtlichem Begehren und der damit verbundenen Hinterfragung der Zweigeschlechtlichkeit gestellt wird. Die im späten 18. Jahrhundert entwickelten Zuschreibungen zur Geschlechtsidentität – die Natur hat es vorgesehen, dass Männer in der Öffentlichkeit stehen, energisch und willensstark, rational, tapfer und in sich gefestigt sind, während Frauen für Haus und Familie, Schwäche, Passivität, Selbstverleugnung, Anpassung, Liebe und Güte stehen – wirken noch bis ins 21. Jahrhundert hinein. Ein Vehikel, das diese Langlebigkeit begünstigt,

¹ Hall, Donald E.: *Reading Sexualities. Hermeneutic Theory and the Future of Queer Studies*. Abingdon und New York 2009, S. 28.

sind die klassischen Romane des 19. Jahrhunderts, in denen nach dem Aufstieg des Bürgertums und dem Beginn des industriellen Zeitalters besonders großes Interesse an den Idealvorstellungen des Weiblichen und des Männlichen herrscht. Hier geht es um eine *Positionsbestimmung* jedes einzelnen Menschen, um eine Zuweisung von Raum. Hier werden bewusst Texte betrachtet, die nach populärer Auffassung mit den unterschiedlichen Interessen der Geschlechter gleichgesetzt werden. Frauen lesen Austen, Männer lesen Hemingway und Kerouac – solche Klischees dienen zur Aufteilung des Kapitels in vier streng geschlechtlich getrennte Unterkapitel, in denen jeweils vier bis sechs Romane in chronologischer Reihenfolge analysiert werden. Diese Texte des „heterosexuellen Kanons“ werden auf ihre Anweisungen hin überprüft, die die Identitäten und Lebensentwürfe der Romanfiguren betreffen. Bei der Untersuchung dieser Identitätsangebote wird Robert W. Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit verwendet, das davon ausgeht, dass es zu jeder Zeit mehrere nebeneinander existente Männlichkeiten gibt, von denen eine als hegemonial betrachtet, d. h. mit besonders hohem gesellschaftlichen Status ausgestattet wird, während andere Männlichkeiten bewusst marginalisiert werden. Dieses Konzept wird in den Textanalysen auch auf Weiblichkeiten übertragen.

Im ersten Abschnitt, *Männer entwickeln Männerbilder*, wird offenbar, dass die Idee vieler gleichzeitig existenter Männlichkeiten und die Frage nach der Verortung der eigenen Männlichkeit sich stark auf die Identität der Figuren auswirken. Der Erzählraum „Meer“ und die besondere Situation einer ausschließlich männlichen Schiffsbesatzung auf engem Raum wirft die Frage nach Hegemonialität zwingend auf – hegemoniale, deviante und marginalisierte Männlichkeiten treffen ohne Ausweichmöglichkeit aufeinander; das kann durchaus bedeuten, wie im Falle von Jack Londons „The Sea-Wolf“ (1904), dass eine deviante, weil brutale und despotische Männlichkeit zur hegemonialen Männlichkeit an Bord des jeweiligen Schiffes werden kann. Andere Schiffe, wie die „Pequod“ in Melvilles „Moby Dick“ (1851), geraten ebenfalls durch diese Problematik in Gefahr; Captain Ahab's berühmte Besessenheit ist in ihrer Emotionalität deutlich weiblich konnotiert und verkrüppelt ihn ebenso sehr wie die symbolische „Entmannung“ durch den Weißen Wal. Dass Frauen so weitgehend von der Seefahrt ausgeschlossen wurden, bedeutet zudem, dass Männlichkeit sich gegenüber Weiblichkeit vor allem durch die Möglichkeit zur Bewegung, zur Aktion, definiert, doch allein diese überwältigende Möglichkeit zur Neuerfindung kann, im Falle des Seemanns, zur Auflösung des Selbst führen. Unter diesen Umständen wird es zum Kampf, dem bürgerlichen Idealtypus des Mannes in seiner Balance zwischen Natur und Kultur und in seiner Rolle als treusorgender Familienvater zu entsprechen, die stets auf den weiblichen Gegenpart ausgerichtet ist. Diese Rollenfindung geht häufig zulasten eigener Inklinationen und so erhebt der Antiheldentypus die *gestörte* Balance zum Auszeichnungsmerkmal der Männlichkeit. Die Aufsässigkeit gegen gesellschaftliche Ansprüche, wird z. B. von der Figur des Dean Moriarty in Kerouacs „On the Road“ (1957) verkörpert, der sich, ebenso wie der ziellose Seemann in jeder amerikanischen Stadt eine neue Frau sucht und sich eine neue Identität schafft, sich aber meist in Bewegung befindet. Dies wird im Roman zu

einem heroischen, wenn auch selbstzerstörerischen Akt umgedeutet. Aber auch Dean Moriarty büßt schließlich seine rationalen Fähigkeiten, d. h. heißt also, seinen männlich konnotierten Vorteil ein, wird besessen von der Suche. Der zweite Abschnitt, *Frauen entwickeln Männerbilder*, zeigt, dass ein auf weibliche Bedürfnisse hin entworfener Held sich vor allem durch seine *Veränderbarkeit* auszeichnet, allerdings muss sich diese Veränderbarkeit auf die geliebte Frau selbst beziehen. Männlichkeit ist so immer schon auf den weiblichen Gegenpart bezogen, der ideale männliche Held des 19. Jahrhunderts schafft in seinem Leben Platz für seine Heldin, weitere Ansprüche beinhalten einen gewissen sozialen Status und eine Opferbereitschaft, die durchaus identitätsgefährdend werden kann, indem z. B. der Held seine eigene körperliche und seelische Gesundheit opfert, um die Heldin zu retten. Selbstverständlich ist dies überspitzt formuliert, die grundlegenden Problematiken sind aber immer noch Teil von als typisch weiblich empfundenen Fantasievorstellungen des 21. Jahrhunderts. Geht es im Fall von männlichen Identitäten vielfach um den sozialen Status, wird der moralische Status im Fall von Weiblichkeiten zum Bezugspunkt. Im dritten Abschnitt, *Frauen entwickeln Frauenbilder*, wird offenbar, dass der Tugendbegriff und seine Verknüpfung mit Selbstlosigkeit und mütterlicher Aufopferung zum Problemfeld weiblicher Identitäten werden. In Jane Austens „Persuasion“ (1818) gerät die Protagonistin gerade durch ihren Aufopferungswillen in Gefahr, zerbricht fast daran, dass sie die eigenen Wünsche denen ihrer Familie unterordnet. In George Eliots „Daniel Deronda“ (1876), wird eine junge Frau, die die in Viktorianischer Zeit als natürlich verstandenen Instinkte der Selbstaufopferung und Mütterlichkeit nicht besitzt, gewaltsam in ihre soziale Rolle eingepasst. Zwischen den devianten Weiblichkeiten der alten Jungfer und der entehrten Frau macht sich ein Spannungsfeld auf, in dem Tugend häufig mit Entkörperlichung bzw. mit dem Verlust von Kontrolle über den eigenen Körper in Verbindung gebracht wird und selbst in einem postfeministischen Roman wie Helen Fieldings „Bridget Jones’s Diary“ (1996) ist dieses Spannungsfeld noch präsent. Hier sind es nicht nur die moralischen Ideale, sondern auch das Körperideal, das zur Belastung wird. Das Ideal, das sich selbst je nach Jahrhundert ändert, bleibt stets als Bezugspunkt der weiblichen Identität präsent und häufig ist es nicht die direkte Auseinandersetzung zwischen in einem Raum versammelten Weiblichkeiten, die die Risiken für die weibliche Identität birgt (wie im Falle der Mannschaften auf See), sondern das entkörperlichte Ideal. So verschwindet im letzten Abschnitt, *Männer entwickeln Frauenbilder*, die Figur der Lotte in Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ (1787) vollständig hinter dem von Werther auf sie projizierten Idealbild und Dickens entwirft in „David Copperfield“ (1849-50) den perfekten und deshalb statischen Engel im Hause, mit dem verglichen alle anderen als weiblich gekennzeichneten Identitäten des Romans als weniger weiblich gelten. Die beginnende Moderne hinterfragt und kritisiert diesen Zusammenhang zwischen Ideal und realer Frau, so z. B. in Flauberts „Madame Bovary“ (1857) und E. M. Forsters „Howards End“ (1910). „Madame Bovary“ entwirft das Bild einer Frau, deren eigenes Ideal vom Leben in so grundlegender Weise von ihrer gelebten Realität abweicht, dass dieser Bruch ihre eigene Identität, ihr eigenes Selbstverständnis zerstört. „Howards End“ schließlich konstruiert mit Margaret Schlegel die Existenz einer

Weiblichkeit, die sich zwischen den zeittypischen Zuschreibungen des frühen 20. Jahrhunderts und des gerade geendeten 19. Jahrhunderts bewegt, die die Leere des bürgerlichen Tugendideals erkennt und dennoch nicht in Verzweiflung versinkt, sondern sich bemüht, zwischen all dem einen Platz für die eigene Identität, die in sich sowohl mit Weiblichkeit als auch mit Männlichkeit assoziierte Züge vereint, zu erarbeiten. In all diesen Romanen sind die Grenzen zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit scharf gezeichnet, und es wird, wie erwartet, keine Auflösung dieser zweigeteilten Geschlechterdifferenz angedacht. Figuren erhalten weiblich bzw. männlich *konnotierte* Charakterzüge oder Wünsche, die deutlich auf das Bestehen von Grenzen verweisen und so die *queerness* der Identität herstellen. Eine Identität jenseits der Rollenvorstellung wird häufig mit Marginalisierung bestraft, oder wie im Fall der Emma Bovary, mit dem Selbstmord der Figur zerstört.

Unter der Überschrift *Geschlechtermischung* werden im zweiten Hauptteil der Arbeit Konzepte des gleichgeschlechtlichen Begehrens vorgestellt und eine Auswahl von Texten zu diesem Thema befragt, unterteilt in die Bereiche *Literatur der Moderne*, *Unterhaltungsliteratur* und *Jugendliteratur*. Der Begriff Homosexualität wurde ab 1869 erstmals in der Sexualforschung benutzt und im Gegensatz zur *Sodomie*, einem Konzept, das ein *Tun* beschreibt, verweisen die Begriffe *Homosexualität* und *Inversion* direkt auf das *Sein* des Handelnden, auf seine oder ihre Identität. Die Vorstellung der Inversion, in der sich im Körper eines Mannes in Wahrheit eine Frau befindet bzw. im Körper einer Frau ein Mann, macht deutlich, weshalb gleichgeschlechtliches Begehren als Verletzung der Geschlechternorm gesehen wurde; allerdings stellen weder die Begriffe Homosexualität noch Inversion das kulturelle Konzept der Zweigeschlechtlichkeit in Frage, sondern bestärken es, gerade *durch* ihre Abweichung von der scheinbar natürlichen Norm. Bemerkenswert ist in der Literatur der Moderne, in der gleichgeschlechtliches Begehren das erste Mal seit Jahrhunderten wieder offen thematisiert wird, dass sich die Konzepte nicht nur auf das Erzählgeschehen, sondern vor allem auch auf das Erzählen selbst und auf die Struktur von Texten auswirken, so z. B. in Marcel Prousts siebenbändigem Roman „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (1913-1927), in dem nur eine Szene, in der sich eine der Hauptfiguren als invertiert zu erkennen gibt, ein Anlass, die gesamte Erzählwelt des Romans zu invertieren. In Henry James' Romanen ist *queerness* häufig durch ein konsequentes thematisches Aussparen präsent, die Texte enthalten diskursive Leerstellen, die vom Lesenden selbst gefüllt werden müssen. So wird der Roman selbst zu einem *queeren*, nur durch seine Unbestimmbarkeit bestimmbarer Ort, der sich mit jedem Lesen, je nach Füllung der Leerstellen, zu ändern vermag.

Die Unterhaltungsromane der 1950er und 60er Jahre dagegen präsentieren das Thema des gleichgeschlechtlichen Begehrens deutlich *funktionsgebunden*: mal zur Abschreckung, wenn die Konsequenzen eines abweichenden Lebenswandels durch das tragische Schicksal der als *queer* gekennzeichneten Figuren illustriert werden, dann zur Anregung, wenn utopische gleichgeschlechtliche Gesellschaftsformen imaginiert werden, aber auch zur Diskussion von

biologischen Spielformen von Menschlichkeit: Was etwa geschähe, wenn Menschen für den Großteil ihres Lebens geschlechtslos wären und nur zur Paarungszeit entweder ein männliches, dann aber auch ein weibliches Geschlecht ausbilden könnten, wie in Ursula K. LeGuins Science Fiction-Roman „The Left Hand of Darkness“ (1969)?

In der Jugendliteratur steht das *Coming out* im Vordergrund, ein Prozess, der behauptet, eine innere Wahrheit nach außen zu tragen, um für einen Einklang zwischen gelebter und gefühlter Identität zu sorgen. Hier werden kulturelle Artefakte besonders deutlich zu Performanzanleitungen, in denen Identifikationsfiguren ihren Weg zur wahren Identität nachvollziehen. Die Frage nach der Geschlechterdifferenz selbst wird für gemeinhin nicht thematisiert. Hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Identitätsentwicklung der Figuren und nur wenige Texte, wie z. B. Meg Rosoffs Roman „What I Was“ (2007), thematisieren die Frage nach der Konstruierbarkeit von Identität selbst.

Im Zentrum der Dissertation steht so die Frage nach der Lesbarkeit und der *Lesbarmachung* von Identitäten, und auf welche Weise nicht nur das Verhalten, sondern auch der geschlechtlich markierte Körper in diese Lesbarmachung einbezogen wird. *Queerness* wird in diesen Zusammenhängen so einerseits zu einer Herausforderung, die körperliche Gefahr für das Individuum bergen kann, andererseits zu einer Chance, das Spektrum an lesbaren Identitäten zu erweitern. Kulturelle Artefakte als Performanzanleitungen stellen sicher, dass Identität lesbar bleibt und können, wie im Fall der Werbung, die auf eine völlig neue Gruppe von Identitäten abzielt, auch Intelligibilität *herstellen*. Als gleichgeschlechtliches Begehren in der öffentlichen Literatur der Moderne (öffentlich im Gegensatz zu pornographischen Schriften) nach Jahrhunderten wieder thematisiert wird, entwickelt sich gerade auch durch diese kulturellen Artefakte eine intelligible Identität, nämlich die Identität des selbstquälerischen, künstlerisch veranlagten Homosexuellen. Populäre Kultur, in der Form von Kinofilmen, Romanen und Fernsehsendungen versorgt uns auf diese Weise tagtäglich mit Orientierungshilfen für die Lesbarmachung unserer eigenen Geschlechtsidentität.

Summary

Donald E. Hall's quote „We are readers of each other, and we are characters in each other's narratives [...]“² is at the centre of this dissertation, titled „Queer Identities – Gender Stereotypes and Gender Trouble in Literature“. Hall identifies identities as narratives of self, narrated by individuals and readable by other individuals. This thesis analyses the impact of gender concepts and gender identities on these identity narratives and problems (or chances) which arise through questioning gender stereotypes and identity concepts sanctioned by our society. Novels are the main focus of this dissertation, interpreted with a view to identity and body concepts. The term *queer*, today a positive description of gay, lesbian, bisexual, transsexual or intersex identities, is used here as a term for a broader spectrum of deviant identities, within the boundaries of masculinity and femininity. The method of *queer reading* is used to call attention to the constructed nature of concepts like masculinity, femininity or heterosexuality, even in texts which apparently are not concerned with deviant identities.

This thesis analyses methods of constructing gender identity in texts published from the 18th to the 21st century and argues that cultural artefacts influence our narratives of identity and reflect the *process* of constructing identities. Some identity narratives even directly reference cultural artefacts like a particular novel or film.

Gender in Western society is still portrayed as either male or female and therefore just two genders are identifiable and intelligible. The first part of the dissertation deals with identities deviating from social concepts of femininity or masculinity, womanhood or manhood, but which are nevertheless clearly marked as either female or male. The second part deals with the complex connections between identity, same-sex desire and the construction of gender.

In the late 18th century a gender concept is developed which *naturalises* certain traits – men are seen as naturally inhabiting the public sphere, full of energy and with strong powers of mind while women are associated with passivity, love, self-denial, weakness and the sphere of the home. This concept is still valid in the 21st century and is corroborated by popular 19th century novels. The novels analysed in this thesis are chosen for their connections with the interests of either female or male readers. These novels, which are commonly thought to belong to the “heterosexual canon”, are evaluated in order to find out how male or female identities are created in these texts. The first part is also concerned with the conflict between different kinds of masculinity or femininity which are portrayed either as hegemonic, deviant or marginalised identities and their relationship with the ideals of man- and womanhood. In all of these novels boundaries of masculinity and femininity are clearly marked and gender differences are maintained. Characters possess traits or desires that are associated with typically male or typically female behaviour. These traits and desires implicitly refer to the

² Hall, Donald E.: *Reading Sexualities. Hermeneutic Theory and the Future of Queer Studies*. Abingdon und New York 2009, p. 28.

boundaries between genders and thus queerness is produced. Deviant identities are typically punished by marginalisation and suicide is one of the very few options open to characters which feel themselves to be at odds with the ideals of masculinity or femininity of their time.

The second part deals with different concepts of same-sex desire (e.g. *homosexuality*, *sodomy* or *inversion*) and analyses a wide variety of texts to illuminate the relations between identity and desire. In texts like Marcel Proust's "In Remembrance of Things Past" (1913-1927) or the novels of Henry James, desire branded as deviant influences not just the identities of the characters but the narrative methods and structures of the narrative. The narrative itself becomes queer. Popular fiction of the 1950s and 1960s *functionalises* same-sex desire to illustrate the dangers of deviant behaviour but also to stimulate readers sexually or intellectually, when new concepts of society are imagined in science-fiction novels or gay pulp fiction. Popular fiction of the new millennium which is aimed at young readers is primarily concerned with the process of *coming out* which promises to harmonise inner and outer sexual identities and illustrates clearly how to achieve an identity which is perceived to reflect *truth*.

The techniques of constructing identities are the central theme of this thesis, how identities are made intelligible and how texts are concerned with presenting "identity construction manuals" which also involve concepts of the body. Texts as cultural artefacts are powerful enough to create new intelligible identities, e.g. as is showcased by the stereotype of the "homosexual character" in modern literature.

INHALT

1.	EINFÜHRUNG.....	16
1. 1	Stichwort <i>queer</i>.....	17
1. 2	Stichwort Identität.....	18
1. 3	Geschlechter- und Körpermodelle.....	23
1. 4	Verortung und Forschungsfrage.....	39
1. 5	Struktur und Methodik.....	41
1. 6	Zur Schreibweise.....	43
2.	GESCHLECHTERGRENZEN.....	45
2. 1	Frauenbildforschung, Männerbildforschung.....	45
2. 1. 1	Männer entwickeln Männerbilder.....	48
2. 1. 1. 1	„[B]ut Ahab never thinks; he only feels, feels“ ³ : Marginale Männlichkeiten der Besessenheit und der Ethnizität in Melvilles „Moby Dick“.....	48
2. 1. 1. 2	„[T]he rest of the animalman“ ⁴ : Wolf Larsen als die primitive Männlichkeit in Londons „The Sea-Wolf“.....	54
2. 1. 1. 3	„Das Meer war unser Amerika“ ⁵ : Das Meer als geschlechtsspezifischer Raum in Jensens „Wir Ertrunkenen“.....	63
2. 1. 1. 4	„[H]e [...] always quietly and calmly let the horns pass him close each time“ ⁶ : Die Auslagerung der Erotik und der Deckmantel der Aficion in Hemingways „The Sun Also Rises“.....	70
2. 1. 1. 5	„[A] burning shuddering frightful Angel“ ⁷ : Die Heiligkeit des getriebenen Mannes in Kerouacs „On the Road“.....	77
2. 1. 1. 6	„But I respect my parents“ ⁸ : Männlichkeit im double bind in Webbs „The Graduate“.....	83
2. 1. 1. 7	Zusammenfassung und Fazit.....	89
2. 1. 2	„Frauenfantasien“: Frauen entwickeln Männerbilder.....	93

³ Melville, Herman: Moby Dick or The Whale. London 1994, S. 525.

⁴ London, Jack: The Sea-Wolf. New York u. a. 2000, S. 87.

⁵ Jensen, Carsten: Wir Ertrunkenen. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg. München 2010, S. 261.

⁶ Hemingway, Ernest: The Sun Also Rises. New York u. a. 2006, S. 171.

⁷ Kerouac, Jack: On the Road. Introduction by Ann Charters. London 2000, S. 236.

⁸ Webb, Charles: The Graduate. Edited and annotated by Gerd Ulmer. Frankfurt a. M. 1987. S. 51.

2. 1. 2. 1	„[A] single man in possession of a good fortune“ ⁹ : Der Mann als Gelegenheit in Austens „Pride and Prejudice“.....	93
2. 1. 2. 2	„[G]ive me strength to lead henceforth a purer life“ ¹⁰ : Der byronische Held auf dem Weg der Besserung in Charlotte Brontës „Jane Eyre“....	101
2. 1. 2. 3	„[T]he eternal rocks beneath“ ¹¹ : Der Mann als Dämon in Emily Brontës „Wuthering Heights“.....	111
2. 1. 2. 4	„[M]y mind's at war wi' me, and my body's turned traitor“ ¹² : Der romantische Held als Zielscheibe männlichen Begehrens in Gabaldons „Outlander“.....	118
2. 1. 2. 5	Zusammenfassung und Fazit	121
2. 1. 3	Frauen entwickeln Frauenbilder.....	125
2. 1. 3. 1	„[S]he learned romance as she grew older“ ¹³ : Die weibliche Vernunft im Einsatz in Austens „Persuasion“.....	125
2. 1. 3. 2	„She [...] worked hard at goodness“ ¹⁴ : Goodness als Maßeinheit von Weiblichkeit in Gaskells „North and South“.....	130
2. 1. 3. 3	„[T]his delicate-limbed sylph of twenty meant to lead“ ¹⁵ : Gwendolen Harleths Umerziehung in Eliots „Daniel Deronda“.....	137
2. 1. 3. 4	„[W]ie ein Stück Pappe in einer Pfütze“ ¹⁶ : Der fremdbestimmte weibliche Leib in Atwoods „Die eßbare Frau“.....	145
2. 1. 3. 5	„I haven't even got power over my own hair“ ¹⁷ : Weiblichkeit im Widerstreit der Ideale in Fieldings „Bridget Jones“.....	152
2. 1. 3. 6	Zusammenfassung und Fazit.....	154
2. 1. 4	Männer entwickeln Frauenbilder.....	160
2. 1. 4. 1	„[F]ür dich mich hinzugeben!“ ¹⁸ : Das Ideal des Weiblichen und die wirkliche Frau in Goethes „Die Leiden des jungen Werther“.....	160
2. 1. 4. 2	„[T]he better angel“ ¹⁹ : Die statische Frau in Dickens' „David Copperfield“.....	167
2. 1. 4. 3	„Bewegungslos und unbeweglich“ ²⁰ : Gebundene Weiblichkeit in Flauberts „Madame Bovary“.....	171

⁹ Austen, Jane: *Pride and Prejudice*. With an Introduction by Gail Cunningham. Ware 1992, S. 3.

¹⁰ Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. London 1994, S. 443.

¹¹ Brontë, Emily: *Wuthering Heights*. London 1994, S. 81.

¹² Gabaldon, Diana: *Outlander*. New York 1992, S. 758.

¹³ Austen, Jane: *Persuasion*. London 1994, S. 28.

¹⁴ Gaskell, Elizabeth: *North and South*. London 1994, S. 409.

¹⁵ Eliot, George: *Daniel Deronda*. With an Introduction and Notes by Carole Jones. Ware 2003, S. 30.

¹⁶ Atwood, Margaret: *Die eßbare Frau*. Aus dem Englischen von Werner Waldhoff. Frankfurt a. M. 1987, S. 286f.

¹⁷ Fielding, Helen: *Bridget Jones's Diary*. London 1996, S. 67.

¹⁸ Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther*. In: Johann Wolfgang Goethe, Werke in sechs Bänden. Bd. IV. *Die Leiden des jungen Werther* / Wilhelm Meisters Lehrjahre. Frankfurt a. M. 1993, S. 5–112, hier S. 110. Hervorhebung im Original.

¹⁹ Dickens, Charles: *David Copperfield*. London 1994, S. 227.

2. 1. 4. 4	„Marriage had not saved her from the sense of flux“ ²¹ : Ein komplexer Weiblichkeitsentwurf in Forsters „Howards End“.....	178
2. 1. 4. 5	„[A]ls psychisch gestört eingestuft“ ²² : Bruch mit dem Weiblichkeitsbild des 21. Jahrhunderts in Larssons „Verblendung“	184
2. 1. 4. 6	Zusammenfassung und Fazit.....	188
3. GESCHLECHTERMISCHUNG.....		193
3. 1 Konzepte gleichgeschlechtlichen Begehrens.....		193
3. 2 Homosexualität in der Literatur der Moderne.....		197
3. 2. 1	Queere Identitäten in der Literatur der Moderne.....	209
3. 2. 1. 1	„[E]ine furchtbare ‚terra incognita‘“ ²³ : Marcel Proust und das invertierte Universum.....	209
	<i>Inversion und Struktur</i>	209
	<i>Männliche und weibliche Homosexualität</i>	210
	<i>Monsieur de Charlus</i>	211
	<i>Robert Saint-Loup</i>	219
	<i>Albertine Simonet</i>	223
3. 2. 1. 2	„But you can hear the silence vibrate“ ²⁴ : Henry James und das Unsagbare	236
	<i>Der Autor am Rand</i>	236
	<i>Olive Chancellors abgewandter Blick</i>	245
	<i>Der instrumentalisierte Mann</i>	255
3. 2. 1. 3	„[A]n inner meaning almost expressed“ ²⁵ : Virginia Woolf und die Kunst der Ablenkung	263
	<i>Das offen Versteckte in „Mrs Dalloway“</i>	264
	<i>Das versteckte Offensichtliche in „Orlando“</i>	274
3. 2. 1. 4.	Zusammenfassung und Fazit.....	279
3. 3 Unterhaltungs- und Jugendkultur.....		284

²⁰ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Sitten der Provinz. Aus dem Französischen von René Schickele und Irene Riesen. Mit den Rezensionen von Sainte-Beuve, Jules Barbey d'Aurevilly und Charles Baudelaire sowie einem Nachwort von Heinrich Mann. Zürich 1979, S. 107.

²¹ Forster, E. M.: *Howards End*. Edited by Oliver Stallybrass. London 1989, S. 256.

²² Larsson, Stieg: *Verblendung*. Aus dem Schwedischen von Wibke Kuhn. München 2006, S. 193.

²³ Proust, Marcel: *Sodom und Gomorra*. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Vierter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1982, S. 702.

²⁴ James, Henry: *The Bostonians*. Introduction by A. S. Byatt. New York 2003, S. 391.

²⁵ Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway*. Ware 1996, S. 24.

3. 3. 1	Unterhaltungsliteratur	284
3. 3. 1. 1	<i>Pulp Fiction</i>	287
3. 3. 1. 2	„[T]he dirtiness and meanness of men“ ²⁶ : Subtext im lesbian pulp ..	289
3. 3. 1. 3	„[U]ntil sweetness was the law of the world“ ²⁷ : Arkadien in Oregon..	292
3. 3. 1. 4	„[A] changeling’s face“ ²⁸ : Perry Smith und Truman Capote.....	298
3. 3. 1. 5	„The kemmer phenomenon fascinates all of us Investigators“ ²⁹ : Science Fiction und angewandte Gender Theory.....	302
3. 3. 1. 6	Zusammenfassung und Fazit	307
3. 3. 2	Vampirgeschichten	309
3. 3. 2. 1	Das neue Erwachen des Vampirs.....	310
3. 3. 2. 2	Goethes „Die Braut von Corinth“: Die missachtete Natur des Weibes.....	312
3. 3. 2. 3	Das 19. Jahrhundert: Stokers „Dracula“ und die Syphilis.....	316
3. 3. 2. 4	Theda Bara und das schwache Geschlecht.....	322
3. 3. 2. 5	Das Universum der Vampire: Anne Rices „Interview with the Vampire“.....	327
3. 3. 2. 6	Chick lit meets the Vampire in Charlaine Harris’ „Dead Until Dark“.....	332
3. 3. 2. 7	Der Vampir als moralisch überlegener Mann in Stephenie Meyers „Twilight“.....	336
3. 3. 2. 8	Zusammenfassung und Fazit.....	342
3. 3. 3	Jugendliteratur	344
3. 3. 3. 1	„[A] familiar packaging of misinformation“ ³⁰ : Finn und das Meer	345
3. 3. 3. 2	„Irgendwie traf ich ständig Leute, mit denen ich nichts zu tun haben wollte“ ³¹ : Adrian und die Viktorianische Subkultur	349
3. 3. 3. 3	„Ich dachte, ich empfinde so wegen meines Vaters“ ³² : Pia versucht sich anzupassen	353
3. 3. 3. 4.	„Ich werde das Wort ‚normal‘ einfach aus meinem Wortschatz streichen“ ³³ : Franziska wird aufgeklärt.....	357
3. 3. 3. 5	Zusammenfassung und Fazit	360
4.	ZUSAMMENFÜHRUNG	361
5.	QUELENNACHWEIS	368

²⁶ Taylor, Valerie: *Whisper Their Love*. Vancouver 2006, S. 72.

²⁷ Amory, Richard: *Song of the Loon*. Vancouver 2005, S. 137.

²⁸ Capote, Truman: *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences*. London 2000, S. 14.

²⁹ LeGuin, Ursula K.: *The Left Hand of Darkness*. New York 2003, S. 93.

³⁰ Rosoff, Meg: *What I Was*. London u. a. 2007, S. 98.

³¹ Zwigtmann, Floortje: *Ich, Adrian Mayfield*. Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Hildesheim 2008, S. 157.

³² Stern, Adriana: *Pias Labyrinth*. Hamburg 2003, S. 160.

³³ Müntefering, Mirjam: *Flug ins Apricot*. München 2003, S.79.

1. EINFÜHRUNG

„We are readers of each other, and we are characters
in each other's narratives [...].“
Donald E. Hall³⁴

Anfang des zweiten Jahrzehnts des 21. Jahrhunderts sind die unüberbrückbaren Gegensätze zwischen den Geschlechtern in das kulturelle Gedächtnis eingebrannt – Kleinkünstler bestreiten mitunter komplette Comedyprogramme mit der Darstellung dieser unvereinbaren Kommunikationsformen und es ist sehr unmodern geworden, die Annahmen, die diesen Auswüchsen zugrunde liegen, anzuzweifeln. Die *soziale* Aufspaltung in zwei Geschlechter ist nicht zu leugnen; obwohl die Prozesse der Geschlechtsentwicklung am menschlichen Embryo keineswegs vollständig erforscht sind³⁵, ist die Behauptung, dass weibliche und männliche Gehirne grundsätzlich anders denken, zur Alltäglichkeit geworden und eine Annahme, zu der sich jeder Mensch in der europäischen Gesellschaft zu verhalten hat. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Vermutungen, die über Weiblichkeit und Männlichkeit *als soziale Kategorien* ausgesprochen bzw. aufgeschrieben wurden und werden. Die im Titel erwähnten Geschlechternormen und Geschlechterüberschreitungen weisen bereits sprachlich auf die eng gesteckten Grenzen hin, die auch die westliche Gesellschaft der Vielfalt der körperlichen Erscheinungsformen auferlegt.

Es ist unbestreitbar, dass gleichgeschlechtlich begehrende oder anderweitig als *queer* bezeichnete Menschen im Europa des 21. Jahrhunderts wieder sichtbarer geworden sind. Dennoch ist Sichtbarkeit nicht mit Toleranz gleichzusetzen. Das Bekenntnis zum gleichgeschlechtlichen Begehren kann auch heute noch nicht weniger angstvoll und traumatisch ausfallen wie vor zwanzig Jahren. Das Wort ‚schwul‘ wird, gerade auf deutschen Schulhöfen, noch immer in diskriminierender Absicht verwendet. Somit hat diese Arbeit auch eine aufklärende und kritische Funktion: Sie richtet sich gegen allgegenwärtige, heuchlerische Toleranzbehauptungen, die in unserer Gesellschaft tagtäglich aufgestellt werden. Solche Toleranz gegenüber gleichgeschlechtlich begehrenden Menschen ist sogar Voraussetzung für die Einbürgerung in Europa geworden, dennoch verhalten sich viele Europäer extrem intolerant gegenüber jenen Menschen, die sich selbst als *queer* bezeichnen und gegenüber als *queer* gekennzeichneten Verhaltensformen. Im Protestantismus Nordamerikas und in den offiziellen Äußerungen der katholischen Kirche dominiert eine fanatische

³⁴ Hall, Donald E.: Reading Sexualities. Hermeneutic Theory and the Future of Queer Studies. Abingdon und New York 2009, S. 28.

³⁵ Vgl. Voß, Hans-Jürgen: Geschlecht. Wider die Natürlichkeit. Stuttgart 2011, S. 157f.

Ablehnung gegen gleichgeschlechtliches Begehren. Der Druck auf Menschen des 21. Jahrhunderts sich rollen- und geschlechterkonform zu verhalten, ist bei aller Toleranzbehauptung nach wie vor sehr stark – solche normierenden Idealbilder werden unter anderem durch Zeitschriften und Fernsehwerbung verbreitet. Die Disziplinierung und Hygienisierung des menschlichen Körpers ist heutzutage so selbstverständlich geworden³⁶, dass Publikationen wie Charlotte Roches „Feuchtgebiete“ (2008) heftige öffentliche Reaktionen auf den vermeintlich ekelerregenden Inhalt auslösen. Gerade im Blick auf das Frauenbild der Postmoderne³⁷ wird die fehlende Disziplinierung des Körpers als Versagen betrachtet und so als deviantes Verhalten gekennzeichnet.³⁸ So ergibt sich ein weites Spektrum von Devianz oder *queerness*, das in der Literatur sichtbar gemacht werden kann.

1.1 Stichwort *queer*

Selbstverständlich bin ich mir bewusst, dass das Wort *queer* sich nicht nur auf schwule/lesbische Repräsentationen in Texten bezieht, allerdings doch in erster Linie auf diese hindeutet. Ich habe mich in dieser Studie für den Begriff *queerness* entschieden, da ich den Begriff *Homosexualität* nur begrenzt für anwendbar halte. Abgesehen von seinem pathologisierenden Beigeschmack geht es in vielen Texten, die hier bearbeitet werden sollen, vordergründig nicht um gleichgeschlechtliches Begehren, sondern um eine generelle Abweichung der jeweils zeitgenössischen Rollenvorgabe. Die Bezeichnung *queer* bzw. *queerness* bietet in diesem Fall gleichzeitig einen Vorteil wie auch einen Nachteil: die Offenheit und Indeterminiertheit des Begriffs. Der Vorteil liegt dabei im Bezug auf vorgegebene Rollenmuster, zu denen *queer* sich quer verhält. Ich möchte daher *queerness* in dieser Textanalyse dazu verwenden, Abweichungen darzustellen, die nicht nur in das grobe Raster binär organisierter Begehrens- und Seinsstrukturen passen, sondern die Möglichkeit einer verfeinerten Wahrnehmungstechnik in Bezug auf Abweichungen und Anderssein bieten und verlangen. Andererseits wird es mir kaum möglich sein, im Kontext dieser Analyse alle Potentiale, die das Wort *queer* bietet, darzustellen, ist *queer* laut aktueller Überlegungen der Geschlechterforschung doch „immer in Bewegung“³⁹ und vereinigt in sich die unterschiedlichsten Ansprüche:

„Queer“ ist ein leeres Wort, „Queer“ ist ein reichhaltig gefülltes Wort, „Queer“ ist mal das eine und mal das andere, „Queer“ ist trendy, „queer“ ist eine pseudoavantgardistische Popperparty, eine linkspolitische Bewegung, P.C., verletzend, respektvoll, sexistisch, kritisch, theoretisch, lebensfern und alltagspraktisch, Empowerment, banal, antikapitalistisch, sexy und liebevoll, kommerziell, normierend, be- und enthindernd, oberflächlich und

³⁶ Siehe Kapitel 1. 3.

³⁷ Siehe Kapitel 2. 1. 3. 5.

³⁸ Vgl. Cooper, Charlotte: *Fat and Proud. The Politics of Size*. London 1998, S. 32ff.

³⁹ Köppert, Katrin: *Queer leben – queer labeln?* (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. In: Coffrey, Judith, Emde, V. D., Emerson, Juliette u. a. (Hg.): *Queer leben – queer labeln?* (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. Freiburg 2008, S. 8–21, hier S. 10.

Tiefseeforschung, männlich und weiblich, kontrovers und provokant und all die anderen Dinge, die ich aus Platzmangel nicht aufschreibe oder schlichtweg einfach nicht bedacht habe.⁴⁰

Queer ist nicht nur im Raster von Sexualität, sondern ebenfalls im Zusammenspiel von Alter, *race* und *class* zu betrachten. Allerdings werden diese letzteren Aspekte hier nicht ausführlich behandelt werden können, auch wenn sie in einzelnen Analysen gelegentlich in Erscheinung treten. Nicht verschwiegen werden soll, dass der Begriff *queer* in den letzten Jahren bereits problematisch geworden ist und trotz der Offenheit, die dem Begriff innewohnt, eigene Beschränkungen und Stereotypen ausgebildet hat – ein Grund, weshalb britische Gay and Lesbian Studies (im Gegensatz zu amerikanischen) es häufig ablehnen, mit dem Begriff *queer* zu arbeiten.⁴¹ *Queer* erscheint häufig als „euphemism for gay, white, male affluence“⁴² und kann mitunter den Blick auf andere Identitäten verstellen.

1. 2 Stichwort Identität

Die soziale Kategorie der Identität ist ein nützliches Hilfsmittel, um „das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft“⁴³ in den Blick zu nehmen. Postmoderne Identitätskonzeptionen gehen dabei nicht länger von einem inneren Kern bzw. einer Ich-Identität aus, wie sie z. B. von Jürgen Habermas formuliert wurde⁴⁴, sondern „fokussieren stattdessen verstärkt das Prozessgeschehen alltäglicher Identitätsarbeit als eine permanente Passung zwischen inneren und äußeren Welten“⁴⁵. Die Identität einer Person ist laut dieser Auffassung „nichts von Geburt an Gegebenes, sondern eine Aspiration, wirksam in prinzipiell vorläufigen und zerbrechlichen Stadien einer historisch, kulturell und sozial situierten psychischen Entwicklung“⁴⁶ und „kann nicht als

⁴⁰ Mann*, LCavaliero und Emde, V. D.: (Un)wissenschaftliche Kopfmassagen – der andere Titel für dieses Buch oder: Wie es überhaupt hierzu kam. In: Coffrey, Judith, Emde, V. D., Emerson, Juliette u. a. (Hg.): *Queer leben – queer labeln?* (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. Freiburg 2008, S. 22–43, hier S. 43.

⁴¹ Vgl. Alias, Maite Escudero: When (Non)Anglo-Saxon Queers Speak in a Queer Language: Homogenous Identities or Disenfranchised Bodies? In: Caldas-Coulthard, Carmen Rosa und Iedema, Rick (Hg.): *Identity Trouble. Critical Discourse and Contested Identities*. Houndsmill und New York 2010, S. 77–94, hier S. 80.

⁴² Morland, Iain und Wilcox, Annabelle: Introduction. In: Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): *Queer Theory*. Basingstoke und New York 2005, S. 1–5, hier S. 2.

⁴³ Stross, Annette M.: *Ich-Identität. Zwischen Fiktion und Konstruktion*. Berlin 1991, S. 2.

⁴⁴ „Ich-Identität meint eine Freiheit, die sich in der Intention, die Würde mit dem Glück, wenn nicht zu identifizieren, so doch zu vereinbaren, selbst begrenzt.“ (Habermas, Jürgen: *Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus*. Frankfurt a. M. 1976, S. 88)

⁴⁵ Litau, John: *Risikoidentitäten. Alkohol, Rausch und Identität im Jugendalter*. Weinheim und München 2011, S. 63.

⁴⁶ Renn, Joachim und Straub, Jürgen: *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter moderner personaler Selbstverhältnisse*. In: Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hg.): *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt a. M. und New York 2002, S. 10–31, hier S. 14.

vorgezeichnete, substanziell bestimmte und zeitlebens stabile Einheit beschrieben werden“⁴⁷. Vielmehr ist personale Identität „ein praktisches Selbstverhältnis“⁴⁸, ein „Desiderat“⁴⁹, das „zu einer sozialen wie auch individuellen Norm [wird, C. K.], unter deren Schirm sich gleichermaßen Freiheitsansprüche und Unterordnungsimperative entfalten können“⁵⁰. Identität findet in „begrenzten ‚Ausschnitten‘ in hinweisenden und darstellenden Beschreibungen eines Selbst“⁵¹ ihren Ausdruck und ist deshalb stark von „Deutungs- oder Interpretationsleistungen abhängig“⁵². Personale Identität ist performativ:

Identität konstituiert sich nicht im Kopf, sondern am Körper, im Tun und in den Dingen, denen wir etwas „an“-tun und mit denen wir uns umgeben [...]. Und natürlich wird sie im Reden geschaffen. Unbestritten ist, dass Sprache eine privilegierte Ebene der Selbstkonstruktion darstellt. In der Sprache wird Sinn gestiftet, über Sinn verhandelt. [...] Sprache transportiert nicht das Innenleben des Menschen nach außen, sondern sie produziert es.⁵³

Wolfgang Kraus weist in seinem Aufsatz „Falsche Freunde – Radikale Pluralisierung und der Ansatz einer narrativen Identität“ (2002) darauf hin, dass die narrativen Strukturen, die Identität performativ herstellen „keine Eigenschöpfung des Individuums [sind, C. K.], sondern im sozialen Kontext verankert und von ihm beeinflusst, so dass ihre Genese und ihre Veränderung in einem komplexen Raum sozialer Wirklichkeit stattfinden“⁵⁴. Identität wird also durch soziale Wirklichkeit „präformier[t]“⁵⁵ und zum „narrative we tell ourselves and we tell about ourselves“⁵⁶. Wenn Identität solchermaßen als Ansammlung „hermeneutische[r] Akt[e]“⁵⁷ verstanden wird, wird Lesbarkeit bzw. Intelligibilität zu einem Kernproblem von personaler Identität: „Wenn wir nicht unverständlich sein wollen und wenn wir soziale Anerkennung erfahren wollen, können wir die Regeln für ‚richtige‘ Geschichten nicht brechen.“⁵⁸ So ist Identität auch stets auf den „Lesenden“ ausgerichtet, der Lesende ist entscheidend für die Konstruktion, denn „Identität ist kein ‚Werk‘, das irgendwann fertig ist, sondern besteht aus einem ständigen Prozess des

⁴⁷ Renn und Straub, S. 13.

⁴⁸ Renn und Straub, S. 14.

⁴⁹ Renn und Straub, S. 12.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Renn und Straub, S. 14.

⁵² Ebd.

⁵³ Kraus, Wolfgang: Falsche Freunde. Radikale Pluralisierung und der Ansatz einer narrativen Identität. In: Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. und New York 2002, S. 159–186, hier S. 161.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Hall, S. 1.

⁵⁷ Renn und Straub, S. 14.

⁵⁸ Kraus, S. 168.

Erzählens und Umerzählens“⁵⁹. Die „Verabschiedung von einer Sicht der Narration als stabiler Struktur“⁶⁰ lässt zudem „eine Vielzahl von Lesarten“⁶¹ zu, so ist „der ‚Leser‘ [...] im Konstruktionsprozess immer schon präsent“⁶². Narrative Identität ist „unablässige Positionierungsarbeit“⁶³. Die Bedingungen, unter denen sich Identität im 21. Jahrhundert formen soll, haben sich stark verändert – in seiner Studie zur Identitätsformung bei Jugendlichen mit dem Titel „Risikoidentitäten“ (2011), weist John Litau darauf hin, dass sich im postmodernen Erleben ein Widerspruch zwischen der Herauslösung aus den traditionellen, historisch gewachsenen Sozialformen und der immer stärker empfundenen Institutionalisierung und Standardisierung der Lebenssituationen ergibt.⁶⁴ In der vermeintlichen Pluralität und der vermeintlichen Individualisierung „entstehen für das Subjekt nicht nur mehr Entscheidungsmöglichkeiten, sondern vielerlei Entscheidungszwänge, insofern der Einzelne unentwegt auswählen und sich entscheiden muss“⁶⁵. Im Feld der Queer Theory wird diese Abhängigkeit des Individuums von den Vorgaben der gesellschaftlichen Institutionen als höchst problematisch gesehen:

Institutions offer us pseudo-identities, their practices and material settings afford us and constrain for us various opportunities for action and interaction, and their norms and practices as embodied in others, constantly monitor us, evaluate us, and work to control us and push us, by promise and threat, to conform to their stereotypes. [...] Identities are contested public terrain.⁶⁶

Queer Theory befasst sich unter anderem mit den Zusammenhängen zwischen „identity, sex, gender and sexuality“⁶⁷; Identitätsfragen werden als „genuine political discussions“⁶⁸ betrachtet und der Begriff *queer* oftmals zum Anzeiger für die Problematik der alltäglichen Annahmen über Identität gemacht. So weist Jay E. Lemke in seinem Aufsatz „Identity, Development and Desire“ (2010) darauf hin, dass *queer* mit „being human“⁶⁹ gleichzusetzen ist: „Normality is always a mystification of normativity, a social lie that succeeds in part by introducing simplistic, low-dimensional category grids for pigeon-holing us [...].“⁷⁰ Ulf

⁵⁹ Kraus, S. 164.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Kraus, S. 165.

⁶² Ebd.

⁶³ Kraus, S. 182.

⁶⁴ Vgl. Litau, S. 17.

⁶⁵ Litau, S. 18. Hervorhebungen im Original.

⁶⁶ Lemke, Jay E.: Identity, Development and Desire: Critical Questions. In: Caldas-Coulthard, Carmen Rosa und Iedema, Rick (Hg.): Identity Trouble. Critical Discourse and Contested Identities. Houndsmill and New York 2010, S. 17–42, hier S. 32.

⁶⁷ Morland und Wilcox, S. 4. Vgl. auch Turner, William B.: A Genealogy of Queer Theory. Philadelphia 2000, S. 5.

⁶⁸ Lance, Mark Norris und Tanesini, Alessandra: Identity Judgments, Queer Politics. In: Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): Queer Theory. Basingstoke und New York 2005, S. 171–186, hier S. 173.

⁶⁹ Lemke, S. 20.

⁷⁰ Ebd.

Heidel, Stefan Micheler und Elisabeth Tuiden gehen in ihrem Herausgebervorwort zum Band „Jenseits der Geschlechtergrenzen“ (2001) soweit, *queerness* „als eine dezidierte Nicht-Identität“⁷¹ auszurufen. Andere, wie Suzanna Danuta Walters, betonen die geschlechtliche Verankerung des Begriffes:

[Q]ueerness is theorized as somehow beyond gender, a vision of a sort of transcendent, polymorphous perversity deconstructing as it slips from one desiring/desired object to the other. But this forgets the very real and felt experience of gender that women, particularly, live with quite explicitly. Indeed, one could argue that this is really the dividing line around different notions of queer; to what extent do theorists argue *queer* as a term beyond (or through) gender?⁷²

Geschlecht und Sexualität werden, trotz vieler Versuche der Queer Theory diese Annahme zu widerlegen, als wichtige Komponente, wenn nicht sogar Grundlage persönlicher Identität gewertet.⁷³ Gerade sexuelle Orientierung wird im Alltag oft mit dem *Wahren Ich* gleichgesetzt, der Prozess des *coming out* untermauert diese Verknüpfung. In seiner Studie „Coming Out – Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung“ (2005) weist Volker Woltersdorff darauf hin, dass ein *coming out* auch repressiv auf eine individuelle Identitätsnarration wirken kann: „Selbstdarstellungen von Coming-outlern sind dazu verdammt, ihre eigene Erfolgsgeschichte zu schreiben, wenn sie sich als die Subjekte, die sie durch ihr Coming-out geworden sind, nicht selbst diskreditieren wollen.“⁷⁴ Zudem produziere ein *coming out* bei den Zuhörern (d. h. den Lesenden der Identität) „eine stark emotionalisierte Erwartungshaltung [...], die vehement bedient werden möchte“⁷⁵. In einem „fest vorgegebenen Rahmen“⁷⁶ zwingt das *coming out* „seine Protagonisten dazu, Wahrheiten über sich selbst zu produzieren, indem Widersprüche zur Norm problematisiert und dem Individuum als Identität aufgebürdet werden.“⁷⁷

Das Stereotyp der gequälten homosexuellen Künstleridentität, das sich in der Literatur der Moderne entwickelte⁷⁸, wirkt sich bis heute auf die gesellschaftlichen Annahmen über gleichgeschlechtlich begehrende Menschen aus; Uneindeutigkeiten werden in diesem Zusammenhang als zutiefst verstörend

⁷¹ Heidel, Ulf, Micheler, Stefan und Tuiden, Elisabeth: Einleitung. In: Heidel, Ulf, Micheler, Stefan und Tuiden, Elisabeth (Hg.): Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies. AG LesBiSchwule Studien/Queer Studies Universität Hamburg. Hamburg 2001, S. 10-29, hier S. 19.

⁷² Walters, Suzanna Danuta: From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace. In: Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): Queer Theory. Basingstoke und New York 2005, S. 6-21, hier S. 13. Hervorhebung im Original.

⁷³ Vgl. Lance und Tanesini, S. 171f.

⁷⁴ Woltersdorff, Volker: Coming Out. Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung. Frankfurt a. M. und New York 2005, S. 10.

⁷⁵ Woltersdorff, S. 35.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Siehe Kapitel 3. 2.

empfunden. Erst während der letzten Jahre wurde auch Bisexualität sichtbarer, wird aber noch häufig zugunsten einer klaren schwul/hetero-Einteilung abgewertet. Geschlecht im Gegensatz zu Sexualität, wird im sozialen Umgang stets an sichtbaren Markern festgemacht und ist durch diese Sichtbarkeit immer Teil des Welthorizontes, in dem das Individuum agiert.⁷⁹ Linda Martin Alcoffs monumentale Studie „Visible Identities – Race, Gender, and the Self“ (2006) wendet sich gegen die Identitätskritik der Postmoderne⁸⁰, die, so Alcoff oft „a willful ignorance about the real-world effects of identity“⁸¹ in sich birgt. Alcoff nimmt Bezug auf die Situation in den Vereinigten Staaten von Amerika, wo kulturellen Identitäten oftmals mit Misstrauen begegnet wird: „The notion that identities lead to separatism or mutually exclusive political agendas seems to be based on the idea that identities represent discrete and specifiable sets of interest.“⁸² Alcoff definiert Identität als „positioned or located lived experiences in which both individuals and groups work to construct meaning in relation to historical experience and historical narratives“⁸³ – der Vorwurf einer fehlenden kritischen Distanz zur vermeintlichen Agenda der (kulturellen) Identität ergibt sich aus dem Rationalitätsparadox⁸⁴ klassischer Identitätskonzepte:

⁷⁹ Vgl. Alcoff, Linda Martin: Visible Identities. Race, Gender, and the Self. Oxford, New York u. a. 2006, S. 92.

⁸⁰ Auch Jürgen Straub argumentiert in seinem Aufsatz „Personale Identität: anachronistisches Selbstverhältnis im Zeichen von Zwang und Gewalt?“ (2002) gegen die Auffassung, dass der personale Identitätsbegriff durch seine „durch Kontinuität und Kohärenz bestimmte, einheitliche Ordnung [...] notwendigerweise [...] zum gewaltförmigen Ausschluss, zur Nihilisierung oder wenigstens zur Marginalisierung all dessen, was sich beim besten Willen nicht integrieren lasse“ führt (Straub, Jürgen: Personale Identität: anachronistisches Selbstverhältnis im Zeichen von Zwang und Gewalt? In: Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. und New York 2002, S. 85–113, hier S. 101) – der personale Identitätsbegriff richte sich gerade gegen nach innen und außen gerichteten Zwang, Repressionen und Gewalt (vgl. Straub, S. 102) und biete Strategien, um mit den „in der alltäglichen Praxis oktroyierten soziokulturellen Werten, Normen und sonstigen Regeln“ (Straub, S. 102) umzugehen, so z. B. wenn „die Wünsche, Begehren und Leidenschaften des Menschen als eines leiblichen Wesens“ (Ebd.) mit „einer strengen und unnachgiebigen, einseitig am Realitäts- und Moralprinzip orientierten ‚Herrschaft der Vernunft‘“ (Ebd., Hervorhebung im Original) in Konflikt geraten.

⁸¹ Alcoff, S. 5.

⁸² Alcoff, S. 41.

⁸³ Alcoff, S. 42.

⁸⁴ Alcoff weist an dieser Stelle auf das Verhältnis der moralischen Handlungsfähigkeit des Individuums im Kontext der Gesellschaft hin, wie es unter anderem bei den Stoikern, Platon, Augustinus und Descartes ausgehandelt wird. Rationalität sei in der philosophischen Tradition des Westens eher als „disengagement“ (Alcoff, S. 53) und weniger als „truthful belief“ (ebd.) definiert worden. Identität verhindere, nach Meinung der Identitätskritiker, dieses „disengagement“ (ebd.) und wirke sich dementsprechend auf die rationale Handlungsfähigkeit des Individuums aus.

[I]f people cannot disengage from their culture, even if this amounts only to an imaginative disengagement for the purposes of reflective critique, then they cannot gain the critical distance necessary for rational judgment, and thus even their allegiance to their culture cannot be rational.⁸⁵

Alcoff wendet dagegen ein, dass Identitäten eben keinesfalls „accurate representations of the real self“⁸⁶ sind, sondern vielmehr des Horizontes, in dem sich das Individuum mit der Welt auseinandersetzt:

The hermeneutic insight is that the self operates in a situated plane, always culturally located with great specificity even as it is open onto an indeterminate future and a reinterpretable past not of its own creation. Given this view, one might hold that when I am identified, it is the horizon itself which is identified.⁸⁷

Diese Einsicht ist auch auf die soziale Kategorie des Geschlechts anwendbar – durch seine Sichtbarkeit bestimmt Geschlecht den Horizont, in dem das Individuum mit der Gesellschaft in Kontakt tritt und ist somit, mit Alcoff gesprochen, identitätsstiftend. Identitäten seien somit wichtiger Bestandteil des individuellen (Er-)Lebens:

They [group identities, C.K.] are not illusions, or reducible to the machinations of power, or stable and fixed with closed borders and clear criteria of inclusion. To recognize the importance of one's group identity is not necessarily to be opportunistic, essentialist, or to be committed to separatism. It is to recognize the reality of the social basis of individual selves.⁸⁸

Dementsprechend wird in der vorliegenden Arbeit versucht, dieses identitätsstiftende Moment (bzw. die Kritik dieses Moments) von Geschlechtszugehörigkeit anhand der Handlungsaufgaben sichtbar zu machen, die männlichen und weiblichen Romanfiguren gestellt werden. So diskutiert das folgende Kapitel historische Geschlechter- und Körpermodelle, um die Grundlage dieser Handlungsaufgaben darzustellen.

1. 3 Geschlechter- und Körpermodelle

In ihrem 2009 erschienenen Buch „Frau – Männin – Menschin – Zwischen Feminismus und Gender“ bemerkt die Theologin Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz ein grundsätzliches „ideologisch unterfüttertes Ausweichen vor dem anderen Geschlecht, seiner Zumutung durch Anderssein. Männer flüchten sich zu Männern, Frauen zu Frauen.“⁸⁹ Dass sich die Geschlechter mittlerweile als einander fremde Wesen betrachten, scheint beinahe eine zwingende Folgerung

⁸⁵ Alcoff, S. 53.

⁸⁶ Alcoff, S. 77.

⁸⁷ Alcoff, S. 82.

⁸⁸ Alcoff, S. 121.

⁸⁹ Gerl-Falkovitz, Hanna-Barbara: Frau – Männin – Menschin. Zwischen Feminismus und Gender. Kvelaer 2009, S. 207.

aus dem bisherigen Verlauf der Geschlechtsvorstellungen und ihrem geschichtlichen Wandel zu sein. Auch die Art und Weise, wie die Forderungen des Feminismus an die Gesellschaft umgesetzt wurden, ist heute bisweilen fraglich. Die Bevorzugung von minder qualifizierten Frauen gegenüber besser qualifizierten Männern bei gleichen Berufsanforderungen (Frauenquote) wird derzeit wieder energisch diskutiert. Zum einen werden absurde Entscheidungen in der Berufswelt befürchtet, zum anderen wurde ersichtlich, wie sehr Mädchen und jungen Frauen noch immer gesellschaftlich zugesetzt wird, die traditionelle Rollenverteilung beizubehalten und sich auf diese Weise aus dem Wettbewerb zu nehmen. Wo es grundsätzlich um das Individuum gehen sollte, steht oftmals das Geschlecht im Vordergrund. Die Benachteiligung der Frau ist in vielen Fällen einer Benachteiligung des Mannes gewichen. Erst langsam beschäftigen sich Medien mit der Tatsache, dass auch Sexismus gegen Männer allgegenwärtig ist.⁹⁰ Erbittert kämpft die Männerbewegung gegen die als übermächtig empfundene „feministische[] Dogmatik eines Weiblichen“⁹¹ und den sogenannten „Staatsfeminismus“⁹². Andererseits verdienen Frauen aber immer noch weniger als Männer, da sich Einkommen und Rente am Ernährermodell orientieren⁹³, das nur noch in Teilen der Lebenswirklichkeit entspricht. Während in manchen Richtungen der Geschlechterforschung ein Nicht-Vorhandensein von zwei unterschiedlichen Geschlechtern behauptet wird, fühlen sich immer mehr Menschen, sowohl Frauen als auch Männer, gerade wegen ihrer Zugehörigkeit zu einem dieser beiden Geschlechter diskriminiert. Gerl-Falkovitz konstatiert ein grundsätzliches „Aussparen von Leiblichkeit“⁹⁴ bei gleichzeitiger Überbetonung des Körpers:

Die Potenz von Zeugung oder Geburt ist nicht neutral, sie prägt und entfaltet das ganze männliche oder weibliche Dasein, auch wenn diese Fähigkeit nicht unmittelbar auf das Kind hin gelebt wird. Aber mittelbar ist sie die Grundfärbung unseres Daseins, in seelischen Vermögen, geistigen Anlagen, personalen Qualitäten.⁹⁵

Der „feministische Verdacht, zur Frau ‚gemacht‘ zu sein“⁹⁶, so Gerl-Falkovitz, leugne diese begleitende Leiblichkeit, der Unterschied zwischen den Geschlechtern sei „gerade seiner Asymmetrie wegen wichtig“⁹⁷. Auch die neurologische Forschung glaubt, Unterschiede in der Arbeitsweise von

⁹⁰ Vgl. Hollstein, Walter: Was vom Manne übrig blieb. Krise und Zukunft des „starken Geschlechts“. Berlin 2008, S. 10ff.

⁹¹ Xenos, Michael A.: Medusa schenkt man keine Rosen. Eine untypische Einstimmung in das „Jahrhundert der Frau“. Leipzig und Waltrop 2007, S. 14.

⁹² Xenos, S. 247.

⁹³ Vgl. Plötz, Kirsten: Lesbische ALTERnativen. Alltagsleben, Erwartungen, Wünsche. Königstein/Taunus 2006, S. 111.

⁹⁴ Gerl-Falkovitz, S. 205.

⁹⁵ Gerl-Falkovitz, S. 9.

⁹⁶ Gerl-Falkovitz, S. 96.

⁹⁷ Gerl-Falkovitz, S. 86.

männlichen und weiblichen Gehirnen bestätigt zu sehen⁹⁸, obwohl gerade diese Studien kritisch hinterfragt werden sollten, da die verwandten Methoden in Fachkreisen umstritten sind.⁹⁹ In seiner 2011 erschienen Studie zur angenommenen Natürlichkeit des Geschlechterunterschieds bemängelt Hans-Jürgen Voß, dass z. B. vom augenblicklichen Zustand eines Gehirns auf die „biologische Bedingtheit“¹⁰⁰ geschlossen wird, ohne dass die Sozialisation des Probanden überhaupt thematisiert wird. Die Tatsache, dass sich das Gehirn während des gesamten Lebens entwickelt, wird, so Voß, in diesen Studien nicht berücksichtigt. Weiterhin anzumerken sei, dass auffallende Differenzen innerhalb einer Geschlechtergruppe nicht als bedeutsam behandelt würden, während jene zwischen den Gruppen „Mann“ und „Frau“ übermäßige Aufmerksamkeit erhielten.¹⁰¹ Überhaupt sei die Phase der Embryonalentwicklung, in der sich die Geschlechtsmerkmale entwickeln, keineswegs lückenlos erforscht¹⁰², populärwissenschaftliche Publikationen trügen der „sich abzeichnende[n] Komplexität der Abläufe und [der] Vielzahl der miteinander vernetzten Faktoren“¹⁰³ keine Rechnung: „Was die Beschreibung der *genetischen Abläufe* betrifft, so spiegelt das derzeitige populäre Wissen etwa den Stand der 1950er/1960er Jahre wider, mit simpelsten Modellen der Genwirkung.“¹⁰⁴ Voß weist darauf hin, dass vorhandene DNA keineswegs stets nach einem unveränderlichen Muster im Körper zur Entfaltung kommt:

[...] DNA bzw. „Gene“ enthalten eben keine Informationen, die dann nur umgesetzt werden müssten; vielmehr wird erst durch vielfältige Prozesse der Zelle, in spezifischer Reaktion auf umgebende Einflüsse – aus der Zelle, dem mütterlichen Organismus, der Umwelt – die spezifische, aktuell notwendige Information eines Gens erzeugt.¹⁰⁵

Die Entwicklung des Genitaltraktes vollziehe sich „nach den sich individuell darstellenden Bedingungen und einwirkenden Einflüssen“¹⁰⁶ und die in zahlreichen populärwissenschaftlichen bzw. populären Veröffentlichungen dargestellte Natürlichkeit zweier getrennter Geschlechter sei faktisch nicht wissenschaftlich belegbar.¹⁰⁷ Auch das Geschlechtsmodell der Antike ist grundsätzlich komplementierend, nicht ausgrenzend. In der berühmten Passage des „Symposiums“ wird diese Auffassung von Geschlecht illustriert. Das Platons „Symposium“ beschreibt ein Gastmahl des Agathon, auf dem man die Liebe erörtert. Gelehrte Herren verbreiten sich über hohe und niedere Formen der

⁹⁸ Vgl. Kimura, D.: Weibliches und männliches Gehirn. *Spektrum der Wissenschaft*, Heft 11, 1992, S. 104–113.

⁹⁹ Vgl. Voß, Hans-Jürgen: *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*. Stuttgart 2011, S. 122ff.

¹⁰⁰ Voß, S. 127.

¹⁰¹ Voß, S. 128.

¹⁰² Voß, S. 157.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Voß, S. 157f. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁵ Voß, S. 161.

¹⁰⁶ Voß, S. 163.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

Liebe, über die Natur des Gottes Eros – der Text hat, unüblich für Platon, keine Moral, kein Ziel, auf das er hinausarbeitet; die verschiedenen Reden der Teilnehmer erscheinen eher als gesammelte Beiträge. Die bekannteste Stelle des Textes dürfte die Rede des Aristophanes sein (189c–193e), in der der Mythos vom Wesen, das eins war und geteilt wurde, erzählt wird:

Weiterhin war die Gestalt eines jeden Menschen im Ganzen kugelrund, wobei der Rücken und die Seiten einen Kreis bildeten; und jeder hatte vier Arme und genauso viele Beine wie Arme und zwei Gesichter auf einem kreisrunden Hals, in jeder Hinsicht (einander) ähnlich, und einen einzigen Kopf für die beiden einander entgegengesetzt liegenden Gesichter sowie vier Ohren und zwei Geschlechtsteile und alles andere so, wie man es sich danach wohl vorstellen kann.¹⁰⁸

Nach Aristophanes gab es damals nicht nur zwei Geschlechter, sondern auch „ein drittes, das an diesen beiden Anteil hatte“¹⁰⁹. Aber die runden Wesen werden aufsässig – Zeus muss sich etwas einfallen lassen:

Ich glaube, einen Ausweg zu haben, wie einerseits die Menschen weiterexistieren könnten, andererseits aber von ihrem Übermut ablassen würden, dadurch (nämlich), dass sie schwächer werden. Ich werde sie nämlich jetzt, jeden Einzelnen, in zwei Teile zerschneiden, und sie werden (dadurch) schwächer werden, aber auch nützlicher für uns, weil sie an Zahl zunehmen. Und sie werden aufrecht auf zwei Beinen gehen. Wenn sie sich aber weiterhin als aufsässig erweisen sollten und nicht bereit sind, Ruhe zu geben, dann werde ich sie noch einmal zerschneiden, sodass sie sich auf einem Bein hüpfend fortbewegen werden.¹¹⁰

Liebe wird als „eingepflanzt“¹¹¹ verstanden, um „die menschliche Natur zu heilen“¹¹²: „So (also) sucht immer ein jeder das ihm zugehörige Bruchstück“¹¹³. Die Angehörigen des dritten Geschlechts suchen nach dem verloren gegangenen Mann oder der Frau, sind also heterosexuell. Frauen, die früher aus zwei weiblichen Komponenten bestanden, „die interessieren sich gar nicht für Männer“¹¹⁴. Ebenso verhält es sich mit jenen, die vorher aus zwei männlichen Teilen bestanden:

Alle aber, die Schnittstücke eines Männlichen sind, gehen dem Männlichen nach und lieben, solange sie Kinder sind, als Teilstücke des Männlichen Männer und freuen sich darüber, mit den Männern zusammenzuliegen und von ihnen umarmt zu werden, und sie sind die Besten unter den Knaben und Jünglingen, da sie von Natur aus am männlichsten sind. Es behaupten aber manche, dass sie schamlos seien, womit sie lügen. Nicht aus Schamlosigkeit nämlich tun sie es, sondern aus

¹⁰⁸ Platon: Symposium. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn. Stuttgart 2006, 189e–190a.

¹⁰⁹ Platon, 189e.

¹¹⁰ Platon, 190c–d.

¹¹¹ Platon, 191c.

¹¹² Platon, 191d.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Platon, 191e.

Wagemut, Tapferkeit und Männlichkeit, da sie das ihnen Ähnliche hochschätzen. Ein überzeugender Beleg: Sind sie nämlich vollständig entwickelt, gehen nur derartige Männer in die Politik. Wenn sie aber zu Männern geworden sind, lieben sie Knaben, und der Sinn steht ihnen nicht von Natur aus nach Ehe und Kinderzeugung, sondern sie werden vom Gesetz (dazu) gezwungen; ihnen selbst genügt es, miteinander unverheiratet zusammenzuleben. In jeglicher Hinsicht wird ein solcher Mann (erst) Freund eines Liebenden, (dann) ein Knabenliebhaber, weil er stets dem (ihm) Verwandten zugetan ist.¹¹⁵

Wenn Platon die Geschlechter als zwei Hälften eines Wesens beschreibt, könnte die Zugehörigkeit gar nicht größer sein. Dennoch ist die Frau hierarchisch klar dem Mann unterstellt und an ihre biologische Aufgabe gekoppelt: „Die Frau, *gyne*, ist zuallererst, anschaulich und sinnenfällig, Mutter der Kinder und Verwalterin des *oikos*, des häuslichen Innen – hier liegen ihre Macht und Reichweite.“¹¹⁶ Als zu Beginn des 5. Jahrhunderts vor Christus die griechische Philosophie um eine Absetzung von der Mythoskodierung hin zur Logoskodierung bemüht ist¹¹⁷, macht sich ein neues Denken breit, „das die alte mythische Polarität [der Geschlechter, C. K.] zur Dualität verschärft“¹¹⁸: „Der Mann wird zum Wirklichen, die Frau zum Möglichen, das vom Mann verwirklicht wird.“¹¹⁹ Die neue Ausrichtung auf „Klarheit, Gültigkeit, Wahrheit“¹²⁰ schließt das mit dem Weiblichen an sich konnotierte Mythische aus.¹²¹ Als das Nicht-Logos-Bestimmte, das scheinbar Richtungslose, wird Weiblichkeit nun nur noch in Abgrenzung zum Logosbestimmten bewertet¹²², die Wissenschaften bemühen sich, Natur und Mensch zu messbaren Entitäten umzukodieren.¹²³ Neue Zeugungstheorien entstehen, so z. B. die des Aristoteles, die der Frau lediglich zugesteht, vom Mann ‚bearbeitet‘ zu werden.¹²⁴ Aristoteles spricht der Frau jeglichen Einfluss auf die Form oder den Geist des entstehenden neuen Lebens ab, „[her] menstrual blood simply produces the matter out of which the fetus is formed“¹²⁵. Anhänger der Lehre des Aristoteles betrachteten die Geschlechter bis ins Mittelalter hinein auf einer einzelnen Skala, auf der die Form des Mannes die höchste Perfektion darstellte.¹²⁶ Die Zeugungstheorie des Galenos von Pergamon hingegen, die ab 1600 in Europa das bekannteste

¹¹⁵ Platon, 191e–192b.

¹¹⁶ Gerl-Falkovitz, S. 103f.

¹¹⁷ Vgl. Vietta, Silvio: Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. München 2005, S. 74.

¹¹⁸ Gerl-Falkovitz, S. 38.

¹¹⁹ Gerl-Falkovitz, S. 40.

¹²⁰ Gerl-Falkovitz, S. 39.

¹²¹ Vgl. Vietta, S. 74.

¹²² Vgl. Gerl-Falkovitz, S. 44.

¹²³ Vgl. Vietta, S. 74ff.

¹²⁴ Vgl. Artikel „Geschlechterrollen“. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. von Hubert Cancik und Helmut Schneider. Altertum. Band 4 Epo–Gro. Stuttgart und Weimar 1998, S. 1014.

¹²⁵ Wiesner-Hanks, Merry E.: Gender in History. Global Perspectives. Second Edition. Chichester 2011, S. 88.

¹²⁶ Vgl. ebd.

Zeugungsmodell wird, geht davon aus, dass sowohl Mann als auch Frau bei der Entstehung des Kindes gleich wichtig sind und auch die Frau einen Samen besitzt.¹²⁷ Beide ergänzen sich bei dieser Aufgabe perfekt. Der Bekanntheitsgrad dieser Theorie in der frühen Neuzeit führte dazu, dass sich die Idee festsetzte, dass Geschlechtszugehörigkeit jeden Aspekt des menschlichen Lebens beeinflusst.¹²⁸ Die Antike kannte also durchaus bereits ein Zwei-Geschlechtermodell¹²⁹; die aristotelische Auffassung, die sich auf einer einzigen Skala bewegt, war keinesfalls das einzige Konzept von Geschlecht. Die antike Theorie, dass Frauen weniger Hitze produzieren als Männer, schlägt sich schließlich in der im Mittelalter praktizierten Temperamentenlehre nieder, in der der Frau das Element der Feuchte zugeordnet wird.¹³⁰ Im Alten und Neuen Testament sieht Gerl-Falkovitz dann erstmals die Anlagen zur „Menschwerdung der Frau und d[er] Menschwerdung des Mannes“¹³¹ angelegt. Im Alten Testament könnten gerade wichtige Frauenfiguren wie Sara, Rebekka oder Rachel ihrer Funktion als Gebälerin nicht nachkommen, „erhalten aber wider Erwarten, contra naturam, von Gott selbst ein Kind“¹³²: „Damit ist das Muttersein aus einem geheimnisvoll magischen Vorgang, den die Frau herbeizurufen, ja zu bannen hat, in ein freies Eingreifen Gottes und in den dazu nötigen Glaubensakt (nicht mehr Naturakt) der Frau übergegangen.“¹³³ Jesus Christus richte sich dann schließlich an Menschen „unabhängig von Stand, Geschlecht, Ausbildung [und] Klasse“¹³⁴. „Sexuelle Sünden“¹³⁵ seien nicht vorrangig dem weiblichen Geschlecht zugeschrieben, „Kult-Tabus wie Unreinheit der Frau werden nicht mehr beachtet“¹³⁶. Aber diese Möglichkeiten der Bibelexegese werden im Mittelalter nicht ausgeschöpft, stattdessen beginnt sich ein irritierender Zwiespalt aufzutun: einerseits wird die Frau zur Verkörperung der Sünde und des Bösen, andererseits arbeitet sich die Minnedichtung an der Preisung der angebeteten Frau ab, die in ihrer Position enorme Macht über den Mann ausübt. In der Neuzeit streitet sich die Wissenschaft dann in der sogenannten *Querelle des femmes* um „eine Bestimmung des Wesens der Frau, in Weiterführung der scholastischen, biblisch gestützten Argumentation, aber unter Einbeziehung antiker Quellen, neuer Bibelauslegungen [...] und rationaler, auch naturrechtlicher Bestimmungen.“¹³⁷ In diesem langwierigen Disput kommen auch gelehrte Frauen zu Wort, wie z. B. Christine de Pizan (1364–ca. 1430), Lucretia Marinella (1561–1653) oder Anna Maria van Schurman (1607–1678)¹³⁸, die sich für die Gleichstellung der Geschlechter einsetzen, oder wie in Marinellas

¹²⁷ Vgl. Wiesner-Hanks, S. 89 und Voß, S. 73.

¹²⁸ Vgl. Wiesner-Hanks, S. 89.

¹²⁹ Vgl. Voß, S. 73.

¹³⁰ Vgl. Voß, S. 78.

¹³¹ Gerl-Falkovitz, S. 80.

¹³² Gerl-Falkovitz, S. 70.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Gerl-Falkovitz, S. 73.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Gerl-Falkovitz, S. 106.

¹³⁸ Vgl. Gerl-Falkovitz, S. 106ff.

Fall, die Überlegenheit der Frau behaupten. Die Historikerin Mary S. Hartman beschäftigt sich in ihrer Studie „The Household and the Making of History“ (2004) mit der Frage, weshalb gerade in der frühen Neuzeit diese Dispute derart viel Raum einnehmen. Hartman stellt fest, dass der Nordeuropa eigene Brauch, vergleichsweise spät zu heiraten und typischerweise eben nicht bei den Eltern des Mannes einzuziehen, sondern einen eigenen Haushalt zu gründen, erklärt, weshalb diese Thematik in der früheren und späteren Neuzeit als so ungemein wichtig empfunden werden musste: „women at this time were widely perceived to be gaining the upper hand within households“¹³⁹. Männer sahen sich gezwungen, Frauen (auch schriftlich) in ihre Schranken zu weisen, um ihre eigene Position zu wahren. In ihrem eigenhändig geführten Haushalt kam der Frau eine weitaus größere Verantwortung zu, immer öfter erledigte sie Arbeiten, die früher Männern vorbehalten blieben, um das Wohlergehen ihrer Kernfamilie zu sichern. Auch Mädchen wurden früh in Stellung gegeben, um zum Budget des elterlichen Haushalts beizutragen und brachten oftmals ihr selbstverdientes Geld mit in die Ehe: „Marriage itself did not correspond with the moment of biological readiness for motherhood, but instead with the moment of a couple’s readiness to establish and maintain a household. The significance of this fact for what we have come to label the ‚social construction of womanhood‘ is hard to exaggerate.“¹⁴⁰ In Gesellschaften, in denen Frauen sehr früh verheiratet wurden, oft an wesentlich ältere Männer (so in etwa in Italien, Indien oder China), lebten Frauen meist im Haushalt des Mannes und hatten sich der Mutter ihres Mannes unterzuordnen. An den tagtäglichen Entscheidungen hatten sie so gut wie keinen Anteil; Ehe und Mutterschaft werden unter solchen Umständen leicht als biologisches Schicksal begriffen:

[T]he fact that women have a shared set of time-consuming social roles attached to their reproductive functions is also readily perceived as a marker of women’s preordained function as mother. [...] The result has been that women’s reproductive roles long worked for them in agricultural settings to solidate a firm sense of their own identities as females.¹⁴¹

Dass Männer in der frühen Neuzeit versuchen, Frauen Rationalität abzusprechen, zeugt von der gesellschaftlichen Verunsicherung, die das tägliche Erleben von Frauen, die rational und selbständig handeln (müssen), um das Fortbestehen der Familie zu garantieren, in Bezug auf die männliche Überlegenheitsbehauptung auslöste. Hartman warnt davor, die Zuschreibungen und Ideale, die Männer in Bezug auf Frauen entwickelten, mit der historischen Realität zu verwechseln, gerade im Bezug auf das Viktorianische Ideal der Weiblichkeit, das seinen Ursprung in der bürgerlichen Kultur des 18. Jahrhunderts hatte: „What is odd is that interpreters continue to mistake what was essentially a renovation job, using perishable materials over an already

¹³⁹ Hartman, Mary S.: The Household and the Making of History. A Subversive View of the Western Past. Cambridge, New York u. a. 2004, S. 38.

¹⁴⁰ Hartman, S. 173.

¹⁴¹ Hartman, S. 189f.

shaky foundation, for a shiny and impregnable new edifice.“¹⁴² Männern, so Hartman, sei es eher darum gegangen, ihre eigene Position zu verteidigen, als die der Frauen festzuschreiben.¹⁴³ Um das Jahr 1800 ergibt sich schließlich ein gänzlich neues, ungeheuer einflussreiches Geschlechterbild. Kants „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ (1764) schreibt der Frau zwar keine dämonischen Eigenschaften mehr zu, entfaltet aber dennoch „nicht Gleichheit, sondern Polarität der Geschlechter, aber mit deutlichem Willen zur Gleichwertigkeit der beiden Pole“¹⁴⁴. Die Frau wird mit Kant zur Trägerin der Schönheit, zur Verkörperung der Tugend, er „verlangt von Frauen keine Bildung, da reflexes Wissen das angeborene Schöne und ursprünglich Intuitive zerstöre“¹⁴⁵ – statt ihrem Geist müsse ihre Empfindungsfähigkeit gefördert werden. Im Zuge dessen wird „Unmündigkeit [...] als zur Natur der Frau gehörig empfunden“¹⁴⁶. Die Romantik entwickelt auf dieser Basis ein großes Arsenal von Zuschreibungen. Während der Mann z. B. für Öffentlichkeit, Energie und Wille, Festigkeit, Tapferkeit und Kühnheit, Gewalt, Denken und Wissen steht, ist die Frau sein genaues Gegenteil – sie steht für Haus und Familie, Schwäche, Hingebung und Ergebung, Wankelmut, Bescheidenheit, Selbstverleugnung und Anpassung, Liebe und Güte, Rezeptivität und Religiösität.¹⁴⁷ Dies sollen jetzt von der Natur genau so vorgesehene Eigenschaften sein, die einerseits den Druck auf beide Geschlechter erhöhen, diesen Bildern zu entsprechen und andererseits den Graben zwischen beiden vertiefen, sie beinahe zu unterschiedlichen Gattungen machen. Dieses „bürgerliche Modell grenzt Weiblichkeit als Empfindsamkeit prinzipiell aus dem Bereich der Rationalität aus“¹⁴⁸ und die körperliche Lust wird von Fortpflanzung abgetrennt.¹⁴⁹ Tugend wird als das grundsätzliche Leistungsprinzip der Frau bestimmt. Um 1900 stellt Gerl-Falkovitz einen „philosophischen Frauenhass“¹⁵⁰ im Namen Nietzsches und Schopenhauers fest, die sich auf älteste Stereotype der Polarität berufen:

Für das Weibliche greift er [Nietzsche, C. K.] auf älteste Besetzungen zurück: das Erdhafte, Schwere, die geschlechtliche Lust, das tierhaft Erotische, das Fruchtbare und Gesichtslose, das verschlingend Mütterliche, das Zaubерische, Dämonisch-Verschlossene, das Gegenbild zum Geist.¹⁵¹

Zur gleichen Zeit interessiert sich die Medizin der Jahrhundertwende für das Krankheitsbild der Hysterie, das Franziska Schößler in ihrer „Einführung in die Gender Studies“ (2008) als „Mythisierung bzw. Stigmatisierung von

¹⁴² Hartman, S. 263.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Gerl-Falkovitz, S. 121.

¹⁴⁵ Gerl-Falkovitz, S. 122.

¹⁴⁶ Gerl-Falkovitz, S. 123.

¹⁴⁷ Vgl. Gerl-Falkovitz, S. 35.

¹⁴⁸ Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008, S. 27f.

¹⁴⁹ Vgl. Schößler, S. 30.

¹⁵⁰ Gerl-Falkovitz, S. 137.

¹⁵¹ Gerl-Falkovitz, S. 139.

Weiblichkeit“¹⁵² beschreibt. Die „Lügenhaftigkeit der Frau“¹⁵³ werde hier medizinisch festgeschrieben. Weiblichkeit werde mit Sexualität gleichgesetzt und somit zu etwas Bedrohlichem,

[d]enn die Hysterie gilt vor allem als Ausdruck eines nicht domestizierbaren weiblichen Begehrens, das scheinbar in der Proletarierin seinen reinsten Ausdruck findet. Die bürgerlichen Forscher projizierten ihre Fantasien exzessiver Sexualität in einer signifikanten Verknüpfung von Gender und Class auf den Typus der jungen proletarischen Frau, wie er um 1900 überaus beliebt war.¹⁵⁴

Nachdem Frauen ab 1900 deutsche Universitäten besuchen durften, die erste Frauenbewegung 1919 das Wahlrecht für Frauen errungen hatte, und sich die Arbeitswelt durch zwei Weltkriege notgedrungen veränderte, gründet sich die zweite Frauenbewegung auf Texte wie Simone de Beauvoirs 1949 erschienene Arbeit „Das andere Geschlecht“ („Le deuxième sexe“), in der de Beauvoir darlegt, auf welche Weise die Gesellschaft Frauen *herstellt*:

Man kommt nicht als Frau zu Welt, man wird es. Keine biologische, psychische oder ökonomische Bestimmung legt die Gestalt fest, die der weibliche Mensch in der Gesellschaft annimmt. Die gesamte Zivilisation bringt dieses als weiblich qualifizierte Zwischenprodukt zwischen dem Mann und dem Kastraten hervor. [...] Wenn das Mädchen uns dennoch lange vor der Pubertät und manchmal schon in der frühesten Kindheit als geschlechtlich spezifiziert erscheint, so nicht, weil geheimnisvolle Instinkte es unmittelbar zur Passivität, zur Koketterie, zur Mutterschaft drängen, sondern weil fast von Anfang an andere in das Leben des Kindes eingreifen und weil seine Berufung ihm schon in den ersten Jahren unabweislich eingetrichtert wird.¹⁵⁵

De Beauvoir fordert eine Neubewertung der Situation der Frau¹⁵⁶ und die Gleichbehandlung der Geschlechter: „Die Tatsache, ein Mensch zu sein, ist unendlich viel wichtiger als alle Einzelheiten, die die Menschen unterscheiden.“¹⁵⁷ Sie entwirft die Vision eines Geschlechterverhältnisses, in dem sowohl Mann als auch Frau „ihre Situation mit klarsichtiger Bescheidenheit und einem entsprechend authentischen Stolz übernehmen“¹⁵⁸ und sich auf diese Weise „als Gleiche anerkennen und das erotische Drama in Freundschaft leben“¹⁵⁹. Diese erste Phase des Egalitätsfeminismus wird dann weitgehend vom Differenzfeminismus abgelöst, der sich „gegen ein Verständnis der Gleichheit als

¹⁵² Schößler, S. 37.

¹⁵³ Schößler, S. 39.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ de Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Neuausgabe 2000. Hamburg 2000, S. 334f.

¹⁵⁶ Vgl. de Beauvoir, S. 894f.

¹⁵⁷ de Beauvoir, S. 895.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd.

Angleichung“¹⁶⁰ wendet; „vorrangig *theoretische* Konzepte [entstehen, C. K.], aus denen sekundär gesellschaftliche und politische Folgerungen gezogen wurden“¹⁶¹. Im Laufe der Verstaatlichung und gesetzlichen Festschreibungen dieser Theorien kommt die Gesellschaft an einen Punkt, an dem sich politisch unkorrekte Frauenfeindlichkeit und politisch korrekte Männerfeindlichkeit gegenüberstehen. Die Disziplin der Gender Studies, die zu einem gewissen Maße auf der im Zuge der Feminismusbewegung entstandenen Frauenforschung aufbaut, wendet sich beiden Geschlechtern zu, wobei sich die Diskussion an der Frage festmacht, ob Geschlechtsidentität essentialistisch (angeboren) oder konstruktivistisch (anerzogen) sei. Geht die Frauenforschung noch von einer „Stabilität der Geschlechteridentität“¹⁶² aus, entwickeln die Gender Studies das Konzept der fluiden, fragilen Geschlechtsidentität im Sinne eines konstruktivistisch geprägten Deutungsansatzes. Auch im Blick auf die recht junge Disziplin der Gay, Lesbian und Queer Studies wird Geschlecht in zwei Kategorien gespalten: in *sex*, dem biologischen Geschlecht und *gender*, dem kulturell gewachsenen Geschlecht einer Person.¹⁶³ Judith Butlers Studie „Das Unbehagen der Geschlechter“ (1991) stellt schließlich die folgenreiche Frage, „inwiefern der Körper erst in und durch die Markierung(en) der Geschlechtsidentität *ins Leben gerufen* wird“¹⁶⁴ und zieht somit die Existenz eines biologischen Geschlechts überhaupt in Zweifel. Butler begreift Geschlechtsidentität als „ein[en] Entwurf, der auf das kulturelle Überleben abzielt“¹⁶⁵ und als Produkt eines performativen Prozesses:

Als Überlebensstrategie in Zwangssystemen [hier das Zwangssystem Heterosexualität, C. K.] ist die Geschlechtsidentität eine Performanz, die eindeutig mit Strafmaßnahmen verbunden ist. [...] wir strafen regelmäßig diejenigen, die ihre Geschlechtsidentität nicht ordnungsgemäß in Szene setzen. Da es weder ein ‚Wesen‘ gibt, das die Geschlechtsidentität zum Ausdruck bringt oder externalisiert, noch ein objektives Ideal, das sie anstrebt, und die Geschlechtsidentität überdies kein Faktum ist, bringen die verschiedenen Akte der Geschlechtsidentität überhaupt erst die Idee der Geschlechtsidentität hervor: Ohne diese Akte gäbe es keine Geschlechtsidentität.¹⁶⁶

¹⁶⁰ Gerl-Falkovitz, S. 153.

¹⁶¹ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁶² Schößler, S. 9.

¹⁶³ Julia Reuter gibt in ihrer 2011 erschienenen Studie „Geschlecht und Körper“ zu bedenken, dass „bereits die Unterscheidung zwischen einem natürlichen und einem kulturellen Geschlecht eine *kulturelle* Unterscheidung ist“. (Reuter, Julia: Geschlecht und Körper. Studien zu Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld 2011, S. 137. Hervorhebung im Original.)

¹⁶⁴ Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. 16. Auflage. Frankfurt a. M. 2012, S. 26. Die amerikanische Originalausgabe erschien 1990 unter dem Titel „Gender Trouble“. Hervorhebungen im Original.

¹⁶⁵ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 205.

¹⁶⁶ Ebd. Siehe auch: Butler, Judith: Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. Aus dem Amerikanischen von Claudia Brudeylins. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer

Diese durch Akte der Performanz hergestellte „Konstruktion ‚erzwingt‘ gleichsam unseren Glauben an ihre Natürlichkeit und Notwendigkeit“¹⁶⁷; dieser Glauben bedingt, dass Geschlechtsidentitäten „in einem etablierten politischen Kontext stets als normative Anweisungen“¹⁶⁸ fungieren. Sie legen fest, „was als intelligibles Geschlecht gelten kann“¹⁶⁹ und welche Körper als „verworfen[] oder entlegitimiert[]“¹⁷⁰ eingestuft werden: „Geschlechternormen wirken, indem sie die Verkörperung bestimmter Ideale von Weiblichkeit und Männlichkeit verlangen, und zwar solche, die fast immer mit der Idealisierung der heterosexuellen Bindung in Zusammenhang stehen.“¹⁷¹ Unter dem Primat, dass auch die Naturwissenschaft ganz Kind ihrer Zeit und „auch das akademische Wissen Teil der geltenden Machtordnung“¹⁷² sei und „herrschende Tabus reproduziert“¹⁷³, wird in dieser auf der Performanzbehauptung aufgebauten Forschungsrichtung der Gender Studies die Existenz von nur zwei Geschlechtern bezweifelt.

Gerl-Falkovitz merkt an: „Die ‚neue Weiblichkeit‘ polarisiert sich nicht mehr gegenüber der ‚Männlichkeit‘, sondern unterläuft den Gegensatz ‚männlich‘ und ‚weiblich‘.“¹⁷⁴ Der Körper als gegebene Konstante rückt damit immer mehr aus dem Blickfeld der Geschlechterforschung, und somit auch die Geschlechterdifferenz selbst. Gesa Lindemann kritisiert Judith Butlers Ansatz bereits 1993 in der *Frankfurter Rundschau*; die Frage, wie die Wahrnehmung der Geschlechter konstruiert sei, beantworte Butler nicht: es bleibt „eine offene Frage, wie die heterosexuelle Matrix den einzelnen derart unter der Haut sitzt, daß sie nicht nur die Darstellung, sondern auch die Wahrnehmung der Geschlechter strukturiert“¹⁷⁵. Lindemanns eigener Ansatz, 1993 in ihrer Studie „Das paradoxe Geschlecht – Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl“ beschrieben, definiert „Leiberfahrung als sozial konstruiert“¹⁷⁶ und „Leiblichkeit als Konstituens von Sozialität“¹⁷⁷. Lindemann begreift „Sozialität als Verhältnis

denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies. Frankfurt a. M. 2003, S. 144–168.

¹⁶⁷ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 206.

¹⁶⁸ Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 217.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Butler, Judith: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a. M. 1997, S. 40. Die amerikanische Originalausgabe erschien 1993 unter dem Titel „Bodies that Matter“.

¹⁷¹ Butler: Körper von Gewicht, S. 318.

¹⁷² Schößler, S. 17.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Gerl-Falkovitz, S. 167.

¹⁷⁵ Lindemann, Gesa. In: *Frankfurter Rundschau*, 22. 6. 1993, sowie Lindemann, Gesa: Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion. In: *Feministische Studien*, Heft 2, 1993, S. 44–54.

¹⁷⁶ Lindemann, Gesa: Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl. Frankfurt a. M. 1993, S. 21.

¹⁷⁷ Ebd.

verkörperter Personen“¹⁷⁸, so „wird der Körper nicht als Additivum verstanden, sondern Sozialität wird initial als verkörperte Sozialität verstanden“¹⁷⁹. Geschlechterdifferenz sei, so Lindemann, aber keine „substantielle Differenz, sondern [...] unterschiedlich gezogene Grenzen zwischen den Geschlechtern. Mann- und Frausein sind nicht substantiell verschieden, sondern einander unterschiedlich entgegengesetzt“¹⁸⁰: „Die Geschlechterdifferenz kommt den Körpern demnach nur insofern zu, als sie in der Wahrnehmung gesellschaftlichen Distinktionsbedürfnissen unterworfen werden.“¹⁸¹ Das „habitualisierte[] Sehen“¹⁸² des Körpers, d. h. Sehen „von der Grundannahme der Zweigeschlechtlichkeit aus“¹⁸³, unterscheidet laut Lindemann nicht zwischen dem „Körper als Bedeutungsträger und [dem, C. K.] Geschlecht als Bedeutung“¹⁸⁴: „Das Sehen des Körpers erneuert also nicht nur die Geltung einer vorausgesetzten Zeichenrealität, sondern konstituiert einen zeichentheoretischen Zusammenhang zwischen Körper und Geschlecht derart, daß beide unmittelbar zusammenfallen.“¹⁸⁵ Einen Körper zu haben, ist so bereits gleichbedeutend mit geschlechtlich bestimmt zu sein: „Einen Geschlechtskörper zu haben, heißt, sein eigenes Geschlecht schon dargestellt zu haben, noch bevor man in einer Situation eine Geste gemacht, einen Blick geworfen oder ein Wort gesprochen hat.“¹⁸⁶ Körperperformen werden „geschlechtlich bedeutungsvoll [...] im und durch das Begehren“¹⁸⁷, durch das „Sich-gegenseitig-Anblicken“¹⁸⁸. Das Begehren selbst aber ist, laut Lindemann, „nicht durch eine binäre Klassifikation von Personen, d. h. Objekten, sondern durch eine Binarität von Relationen gekennzeichnet“¹⁸⁹ und so stehen „die Binarität der Geschlechter und die Binarität der Begehrensrelationen in einem Verhältnis wechselseitiger Fundierung, denn die erlebte Differenz zwischen homo- und heterosexuellen Relationen hat die Geschlechterunterscheidung einerseits zur Folge, setzt sie andererseits aber in Form der Annahme einer strikten Binarität von wahrgenommenen Menschen voraus.“¹⁹⁰

Seit Anfang des 21. Jahrhunderts, mit der Erhebung neuer empirischer Fakten, beginnt man diese konstruktivistische Position wieder stärker zu hinterfragen; die 1998 vom Europarat ausgegebene Maxime des *gender*

¹⁷⁸ Lindemann, Gesa: Die Verkörperung des Sozialen. Theoriekonstruktionen und empirische Forschungsperspektiven. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a. M. 2005, S. 114–138, hier S. 125.

¹⁷⁹ Ebd.

¹⁸⁰ Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 20.

¹⁸¹ Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 23.

¹⁸² Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 34.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Ebd.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 37f.

¹⁸⁷ Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 51.

¹⁸⁸ Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 50.

¹⁸⁹ Lindemann: Das paradoxe Geschlecht, S. 46.

¹⁹⁰ Ebd.

*mainstreaming*¹⁹¹ wird zunehmend als eingeschränkt nützlich betrachtet, da durch ein solches Vorgehen „ein universaler Dualismus in die Welt gesetzt“¹⁹² werde, der „die Welt in eine weibliche und in eine männliche aufteilt“¹⁹³. Auch die konsumorientierte Alltagslandschaft splittet in immer mehr geschlechterdifferenzierte Sphären auf; Werbesendungen werden geschlechtsorientiert geschaltet, in denen zum Teil deutlich dargestellt wird, wie unversöhnlich sich die Fronten gegenüberstehen. Das Körperbild, das den Konsumenten des 21. Jahrhunderts hier präsentiert wird, entfernt sich immer weiter vom natürlichen Körper. Evelin Baszczyk betrachtet in ihrer Analyse von Werbefiguren „Werbung – Frau – Erotik“ (2003) die Veränderungen von weiblichen Figuren. Sie interpretiert die bekannte *Persil*-Werbung: Von der *Persil*-frau der 1920er und 30er Jahre, die die „Aufgaben des Schön-, Hausfrau- und Muttersein[s]“¹⁹⁴ in ihrer Person zu vereinen scheint, zur neuen *Persil*-frau der 50er, die „spontan, selbstbewusst und praktisch“¹⁹⁵ wirkt, zeichnet sich eine Entwicklung ab, die in der „*Persil*-Karrierefrau des 21. Jahrhunderts“¹⁹⁶ gipfelt, die sich „dynamisch, selbstbewusst, erfolgreich, unabhängig, nahezu gleichberechtigt“¹⁹⁷ zeigt. Die Darstellung der erfolgreichen Frau geht einher mit ihrer Erotisierung in den 1980er Jahren.¹⁹⁸ Während der 1990er entwickeln Frauen in der Werbung neue Attribute: „Kooperation, Emotionalität und Kommunikationsgeschick“¹⁹⁹. Es bilden sich drei neue Frauentypen: „die berufstätige bzw. karriereorientierte Frau, die junge Individualistin und der Typus der aggressiven, coolen und androgynen Frau“²⁰⁰. Nicole M. Wilk arbeitet in ihrer Studie „Körpercodes“ (2007) die dezidierte Leibfeindlichkeit der Werbung des 21. Jahrhunderts heraus. Wilk beobachtet die Entstehung eines „neue[n] Feminitätsmythos[es]“²⁰¹: „der vorpubertäre Körper der schmalhüftigen Girlies“²⁰² gilt nun „als ‚reife‘ Weiblichkeit“²⁰³. Sie äußert die Vermutung, „Körperideale [seien, C. K.] dazu da [...], weibliche Potentiale in Schach zu halten“²⁰⁴. Es sei festzustellen, „dass mit zunehmendem Einkommen die Kilos

¹⁹¹ „Gender-Mainstreaming besteht in der (Re-)Organisation, Verbesserung, Entwicklung und Evaluierung politischer Prozesse mit dem Ziel, eine geschlechterbezogene Sichtweise in alle politischen Konzepte auf allen Ebenen und in allen Phasen durch alle an politischen Entscheidungen beteiligten Akteure und Akteurinnen einzubeziehen.“ Definition des Europarates aus dem Jahr 1998, zit. in: Gerl-Falkovitz, S. 190.

¹⁹² Gerl-Falkovitz, S. 192.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Baszczyk, S. 103.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Baszczyk, S. 106.

¹⁹⁷ Ebd.

¹⁹⁸ Vgl. Baszczyk, S. 116.

¹⁹⁹ Baszczyk, S. 117.

²⁰⁰ Baszczyk, S. 131.

²⁰¹ Wilk, Nicole M.: *Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung*. Frankfurt a. M. und New York 2007, S. 11.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Wilk, S. 19.

karriereorientierter junger Frauen purzeln“²⁰⁵. Dies sei darauf zurück zu führen, dass auch durch Werbung „Geschmacksdiktate“²⁰⁶ verbreitet würden. Eine Diskrepanz zwischen der erfolgreichen Frau und ihrem Körper tut sich auf: „Frauen sind aktiv und erfolgreich, ihre Körper aber sind kindlich und dünn.“²⁰⁷ Die „Gemachtheit“²⁰⁸ der weiblichen Schönheit wird immer mehr unterstrichen, die Herstellbarkeit menschlicher Schönheit tritt in den Vordergrund.²⁰⁹ So stellen Schönheitsoperationen im 21. Jahrhundert schon längst keinen Ausnahmefall dar und es ist zum akzeptierten Brauch geworden, dass sich z. B. Amerikanerinnen zu ihrem 16. Geburtstag Nasenkorrekturen oder Brustvergrößerungen schenken lassen. Diese Korrekturen sollen aber wiederum ganz natürlich wirken. Dieser Mythos des Natürlichen habe, so Wilk, eine verheerende Wirkung: „So wird das Künstliche zum Natürlichen erklärt, und in der Konsequenz gilt plötzlich das Natürliche im Sinne des Unbehandelten als unweiblich.“²¹⁰ Dazu kommt, dass das Weiblichkeitsideal im 21. Jahrhundert massiv durch die Sexindustrie geprägt ist. Hatte Germaine Greer in ihrem feministischen Klassiker „The Female Eunuch“ (1970) noch die Fehlrepräsentation der weiblichen Sexualität angeprangert, da weibliche Sexualität stets als „feminine posture of passivity and sexlessness“²¹¹ gesehen würde und alle körperlichen Eigenschaften, die der Mann an der Frau schätzte, die des Kastraten seien – „timidity, plumpness, languor, delicacy and preciousness“²¹² – verspüren Mädchen heutzutage massiv den Druck, sich bereits „im frühen Alter als sexuell attraktiv darzustellen“²¹³. Natasha Walters kritisiert in ihrer Studie „Living Dolls“ (englische Originalausgabe 2010), dass im 21. Jahrhundert eine Rhetorik der freien Wahl und der angeblichen Befreitheit ein extrem frauenfeindliches Weiblichkeitsideal unterstützt. Der moderne Feminismus, so Walters, habe „das Bekenntnis zur Selbstdarstellung in den Vordergrund gerückt“²¹⁴ – diese Selbstdarstellung habe allerdings keine Befreiung zum Ziel, sondern lediglich eine „aufs Äußerste verengte[] Form des Konsumdenkens und der Selbstverdinglichung“²¹⁵: „Überall in unserer Kultur wird ständig suggeriert, der weibliche Weg zur Selbstverwirklichung führe einzig und allein über die Vervollkommnung des Körpers.“²¹⁶ Walters konstatiert, dass jede Frau, die die hypersexualisierte Kultur des 21. Jahrhunderts kritisiert, schnell als prude und weltfremd gilt²¹⁷ – heutzutage „wird Befreiung

²⁰⁵ Wilk, S. 20.

²⁰⁶ Wilk, S. 21.

²⁰⁷ Wilk, S. 42.

²⁰⁸ Wilk, S. 175.

²⁰⁹ Vgl. Wilk, S. 169.

²¹⁰ Wilk, S. 186.

²¹¹ Greer, Germaine: *The Female Eunuch*. London 2006, S. 96.

²¹² Greer, S. 17.

²¹³ Walters, Natasha: *Living Dolls*. Warum junge Frauen heute lieber schön als schlau sein wollen. Aus dem Englischen von Gabriele Herbst. 2. Auflage. Frankfurt a. M. 2011, S. 90.

²¹⁴ Walters, S. 86.

²¹⁵ Ebd.

²¹⁶ Walters, S. 87.

²¹⁷ Vgl. Walters, S. 111.

mit offen sexualisiertem Verhalten in einen Topf geworfen“²¹⁸. Die Sexindustrie, inzwischen gesellschaftlich integriert, trägt zu diesem Bild der befreiten Frau bei: „[J]ede Frau [kann, C. K.] Prestige gewinnen [...], wenn sie bereit ist, ihren Körper zur Schau zu stellen“²¹⁹. Die Allgegenwart der Pornografie wirkt sich besonders stark auf das Körperbild aus, da sie immer öfter von unerfahrenen jungen Menschen konsumiert wird, die das Dargestellte für abgebildete Wirklichkeit halten bzw. die der Ästhetik der Pornografie nacheifern. So ist die Komplettenthaarung des Genitalbereichs, der sogenannte *Brazilian* eher zum Normal- als zum Ausnahmefall geworden und das Enthaarungsprogramm für Frauen somit sehr zeit- und bisweilen geldaufwändig, nur um normal auszusehen.²²⁰ Caitlin Moran, preisgekrönte Kolumnistin der britischen *Times*, spricht sich in ihrem 2011 erschienenen Buch „How to be a Woman“ energisch gegen diese Entwicklung aus:

And of all these hair dilemmas – these decisions that you must make with your follicles, about who you are and what you want to say about yourself – it is pubic hair that is now the most politically charged arena. That palm-sized triangle has come to be top-loaded with more psychosexual inference than marital status and income combined. [...] Pubic hair must be confined to a very small area, or, increasingly, removed completely. The industry-standard pop-video crotch shot of girls in bikinis make it very, very clear: there should be nothing there. It must be smooth. Empty. [...] Whilst some use the euphemism ‚Brazilian‘ to describe this state of affairs, I prefer to call it what it is – a ‚ruinously high-maintenance, itchy, cold-looking child’s fanny‘. [...] It is now accepted that women *will* wax. We never had a debate about it. It just happened – and we never thought to discuss it. [...] I can’t believe we’ve got to a point where it’s basically costing us *money* to have a fanny. They’re making us pay for *maintenance and upkeep* of our lulus, like they’re a communal garden. It’s a stealth tax. Fanny VAT. This is money we should be spending on THE ELECTRICITY BILL and CHEESE and BERETS. Instead, we’re wasting it on making our Chihuahuas look like a skanky Lidl chicken breast. God DAMN you, mores-of-pornography-that-have-made-it-into-my-pants. GOD DAMN YOU.²²¹

Und dies trifft nicht mehr nur Frauen. Immer mehr Männer werden sich der neuen Ansprüche an ihren Körper bewusst, bis hin zum neuen Typ des Metrosexuellen – rasierte Achseln, entfernte Brustbehaarung und der Wunsch nach der perfekt definierten Bauchpartie sind auch für Männer Teil ihrer Lebenswirklichkeit geworden – auch hier werben männliche *celebrities* des 21. Jahrhunderts für *Nivea*, *Loréal* oder *Garnier*, um z. B. Kühlstifte zu verkaufen, die Augenringe reduzieren sollen. Das Körperbild, das durch Werbung vermittelt wird, ist das eines „diszipliniert[en], hygienisch[en] und gehorsam[en]“²²² Leibes, der sich in jede gewünschte Form bringen lässt. So begreift Robert Gugutzer in seinem 2005 erschienenen Aufsatz „Der Körper als Identitätsmedium –

²¹⁸ Walters, S. 106.

²¹⁹ Walters, S. 51.

²²⁰ Vgl. Moran, Caitlin: *How to be a Woman*. London 2011, S. 44ff.

²²¹ Moran, S. 46ff. Hervorhebungen im Original.

²²² Wilk, S. 229.

Eßstörungen“ Körperpraktiken wie Anorexie, Bulimie, aber auch Esssucht, als Symptome eines „*Identitätsproblem[s], das die Eßgestörten im Medium ihres Körpers zu lösen versuchen*“²²³: „[...] Die Modellierung des Körpers in Richtung des gesellschaftlich konstruierten Ideals von Schönheit ist letzten Endes nicht ästhetisch motiviert, sondern gründet auf dem Bedürfnis nach Anerkennung, Aufmerksamkeit und Wertschätzung.“²²⁴ Veränderte Sehgewohnheiten und die digitale Retusche der Bilder, bei der z. B. hervorstechende Knochen und eingefallene Hautpartien getilgt werden, werden für die zunehmende Gefahr von Anorexie und Bulimie bei jungen Frauen und Männern verantwortlich gemacht. Andererseits scheint der Konsumierende auch ein gewisses Potential zur Distanz zu besitzen. Als die Frauenzeitschrift *Brigitte* im Januar 2010 begann, für ihre Fotostrecken keine professionellen *model* mehr zu benutzen, gab es auch Stimmen, die sich ärgerlich darüber äußerten, dass die nun fotografierten, als „echt“ beworbenen Frauen immer noch sehr gut aussahen. Nun sei der Druck auf andere „echte“ Frauen umso größer geworden. *Model* sähen von vornherein nicht „echt“ aus – der Anspruch, der von ihren Körpern auf den Körper der Leserin wirke, könne so eher rationalisiert werden. Die hier dargestellte Machbarkeit, die dem Körperbild des 21. Jahrhunderts zugrunde liegt, bringt Paula-Irene Villa in direkten Zusammenhang mit der Vorstellung einer performativ hergestellten Geschlechterdifferenz, ihre These lautet, „dass wir derzeit der Geburt einer ‚neuen‘ Geschlechterdifferenz aus dem Geist spezifischer Reflexivierungsdiskursen und im Lichte technischer Machbarkeiten beiwohnen“²²⁵:

Diese diskursive Umstellung – von einer ‚natürlichen‘ zur selbst gemachten Geschlechterdifferenz unter Zuhilfenahme verschiedener, vor allem medizinischer Technologien – enthält sowohl Kontinuitätsmomente als auch Brüche zu vorgängigen Semantiken der performativen Inszenierung der Geschlechterdifferenz. Denn die Natürlichkeit der Geschlechterdifferenz, ihre ‚Wohlgeformtheit‘ war noch nie die bloße Verwirklichung eines natürlichen Tatbestands im biologistischen Sinne, etwa als Materialisierung eines objektiven Programms, das menschliche Körper als weibliche oder männliche jenseits sozialer Praxen ausweist. Die Natürlichkeit der Geschlechterdifferenz ist und war vielmehr immer schon eine *Naturhaftigkeit*, die paradoxerweise sozial hergestellt wird (und wurde) und deren soziale Herstellung lediglich ein gut gehütetes, aber weithin offenes Geheimnis darstellt(e).²²⁶

²²³ Gugutzer, Robert: Der Körper als Identitätsmedium. Eßstörungen. In: Schroer, Markus: Soziologie des Körpers. Frankfurt a. M. 2005, S. 323–355, hier S. 323. Hervorhebungen im Original.

²²⁴ Gugutzer, S. 332.

²²⁵ Villa, Paula-Irene: Habe den Mut, Dich Deines Körpers zu bedienen! Thesen zur Körperarbeit in der Gegenwart zwischen Selbstermächtigung und Selbstunterwerfung. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): Schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst. Bielefeld 2008, S. 245–273, hier 248.

²²⁶ Villa, S. 248f. Hervorhebung im Original.

Geschlechterdifferenz wird „arbeitsintensiv[]“²²⁷, es findet eine „Rohstoffisierung“ des Geschlechtskörpers“²²⁸ statt, ein „Imperativ der Optimierung“²²⁹ des Geschlechtskörpers, der bewirkt, dass die meiste Anerkennung für den Menschen bereitgehalten wird, der am härtesten an seinem Körper *arbeitet*. Vor diesem Hintergrund erklären sich Körperpraxen wie Anorexie oder Bulimie, aber auch die Selbstverständlichkeit chirurgischer Eingriffe oder Botox-Behandlungen. Villa betont, dass es „keinen Weg ‚zurück‘ [gibt, C. K.] zu einer Authentizität, die den Körper als Ausdruck einer nicht-entfremdeten Existenz postuliert. Es gibt diesen Zustand schlicht nicht.“²³⁰ Die Debatte um den Körper in der Geschlechterforschung sieht Villa als eine nervenaufreibende Gratwanderung des reflexiven Körpers: „Er wandelt auf dem Grat zwischen den Abgründen der Befreiung *des* und der Befreiung *vom* leibhaftigen Körper.“²³¹

1. 4 Verortung und Forschungsfrage

Um diese Arbeit in den Diskussionszusammenhängen der Gender Studies zu verorten, muss ich zunächst einwenden, dass Theorien der reinen Performanz mir zwar verlockend erscheinen, die Frage des Potentials eines als weiblich bzw. als männlich bestimmten Körpers aber nicht hinreichend berücksichtigen. Differenz liegt in der sozialen Realität erkennbar vor, allerdings erscheint es mir nicht einleuchtend, weshalb diese Differenzen als nur zwei Geschlechter interpretiert werden sollten. Judith Butlers Argument gegen die Zwangsheterosexualität, dass nämlich „neue Formen von Gender“²³² neue Möglichkeiten eines lebenswerten Lebens aufzeigen könnten, halte ich für schlüssig: „Die Genderformen, an die ich denke, existieren schon lange, sie wurden allerdings nicht zugelassen für den Bereich der Begriffe, welche die Realität regieren.“²³³ Allerdings sollte das Potential des Körpers bei all diesen Überlegungen eben nicht in den Hintergrund treten; körperliche Reaktionen und Vorgänge wie Erregung oder Menstruation zeigen auf, dass der menschliche Körper durchaus ohne willentliches Zutun des Individuums geschlechtsbestimmtes Verhalten zeigen kann. Diese Vorgänge, die auf eine bestimmbare biologische Ausstattung schließen lassen, verweisen darauf, dass die binär organisierte Geschlechtsidentität zwar nur die *Interpretation* der körperlichen Differenzen ist, dass körperliche Differenzen aber dennoch bestehen. Bereits im Nachfolgebild zu „Das Unbehagen der Geschlechter“, „Körper von Gewicht“ (1997), stellt Butler klar, dass ihre Auffassung von

²²⁷ Villa, S. 249.

²²⁸ Villa, S. 254.

²²⁹ Ebd.

²³⁰ Villa, S. 252.

²³¹ Villa, S. 260. Hervorhebungen im Original.

²³² Butler, Judith: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt a. M. 2012. Zweite Ausgabe, S. 55. Die amerikanische Ausgabe erschien 2004 unter dem Titel „Undoing Gender“.

²³³ Ebd.

Performativität keinesfalls heißt, dass „jemand morgens erwach[t], den Schrank [...] oder einen etwas offeneren Raum auf eine Geschlechtsidentität eigener Wahl hin durchs[ieht], dann diese Geschlechtsidentität für den Tag anleg[t] und die Einkleidung abends wieder an ihren Platz zurückleg[t]“²³⁴. Unser aller Existenz sei „schon längst *von* der sozialen Geschlechtsidentität entschieden“²³⁵, deshalb sei es nicht möglich, Geschlechtsidentität „derart absichtsvoll und instrumentell vorgehend[]“²³⁶ zu benutzen. Im neusten auf Deutsch erschienenen Band „Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen“ (2011) äußert Butler selbst Skepsis daran, ob biologisches Geschlecht und soziale Geschlechtsidentität tatsächlich zu trennen sind. Das Problem der Grenzbestimmung zwischen biologischem Geschlecht und sozial konstruierter Geschlechtsidentität – festzustellen, „wo das Biologische, das Psychische, das Diskursive, das Soziale anfangen und aufhören“²³⁷, wirft die Frage nach dem ontologischen Status der Geschlechterdifferenz auf. Butler kommt zu dem Schluss, dass Geschlechterdifferenz „weder gänzlich gegeben noch gänzlich konstruiert, sondern beides zu Teilen“²³⁸ ist und ruft die „Problematik der Konstruktion selber“²³⁹ als Forschungsfeld aus. Dementsprechend befasse ich mich in meiner Dissertation mit der *Konstruktion* der sozialen Geschlechtsidentität in Texten, die vom 18. bis zum 21. Jahrhundert Beispiele liefern zu der Frage, wie Männlichkeit, Weiblichkeit und als Verstoß gegen diese sozialen Normen gekennzeichnetes Verhalten durch Texte *hergestellt* werden. Zu diesem Zweck klammere ich die Frage, ob auch die Geschlechterdifferenz lediglich eine Frage der Performanz ist, bewusst aus meinen Überlegungen aus.

Im Falle von Identitätsnarrationen kann eine Frage zunächst lauten: *Wie* erzählen wir von unserer eigenen Geschlechtsidentität? Wenn wir tatsächlich die Autoren unserer Identitäten und diese durch unseren Willen formbar sind, dann wird hier eine gewisse Entscheidungsfreiheit behauptet. Die Prozesshaftigkeit von Identität wird zum *Erzählgeschehen*. Meine Dissertation stellt die These auf, dass kulturelle Artefakte dieses Erzählgeschehen nachhaltig beeinflussen, und dass sich individuelle Identitätserzählungen auch direkt auf solche Artefakte beziehen können. Sieht man kulturelle Artefakte, wie sie uns in der Literatur und auch den populären Medien begegnen, auf diese Weise als Performanzanleitungen an, so ergeben sich Zusammenhänge mit Butlers These, dass Geschlechtsidentitäten performativ gebildet werden. Wenn (geschlechtliche) Identität eine Erzählung ist, dann bezieht sie sich nicht nur auf das eigene Selbstbild, sondern auch stets auf das Gegenüber – Intelligibilität einer Geschlechtsidentität ist also kritisch, um sicherzugehen, dass die Aussage, die mit dieser Erzählung gemacht werden soll, *verstanden* wird. Abweichungen in diesen Zusammenhängen werden so einerseits zu einer Herausforderung, die körperliche Gefahr für das Individuum

²³⁴ Butler: Körper von Gewicht, S. 14.

²³⁵ Ebd. Hervorhebung im Original.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 298.

²³⁸ Butler: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen, S. 299.

²³⁹ Ebd.

bergen kann, andererseits zu einer Chance, das Spektrum an lesbaren (Geschlechts-)Identitäten zu erweitern. Individualität wird in der westlichen Gesellschaft als erstrebenswert gesehen, grenzenlose Individualität würde allerdings bedeuten, dass niemand für niemanden lesbar ist. So verwundert es nicht, dass Begriffe wie *queer*, die scheinbar so unbestimmt und mit vielen Bedeutungen anfüllbar sind, schnell auf nur wenige Inhalte reduziert werden – kulturelle Artefakte als Performanzanleitungen stellen sicher, dass Identität lesbar bleibt und können, wie im Fall der Werbung, die auf eine völlig neue Gruppe von Identitäten abzielt, auch Intelligibilität *herstellen*. Diese Mechanismen sollen anhand ausgewählter Textbeispiele betrachtet werden: Im ersten Teil der Dissertation geht es um abweichendes Verhalten von Geschlechterrollen, die sich *im* eng umgrenzten Feld von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ bewegen, während im zweiten Abschnitt die Frage nach dem Wechselspiel von Identität und gleichgeschlechtlichem Begehren und der damit verbundenen Hinterfragung der Zweigeschlechtlichkeit gestellt wird.

1. 5 Struktur und Methodik

Struktur

Diese Dissertation ist in zwei Hauptteile gegliedert. Der erste Teil, *Geschlechtergrenzen*, befasst sich mit Abweichungen von Geschlechtsidentitäten *innerhalb* der Grenzen von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit. Die strenge Aufteilung der Kapitel nach Geschlecht des Autors geschieht vor allem der besseren Übersicht wegen, aber auch, um Unterschiede in den Darstellungsweisen selbst aufzuzeigen. Die Reihenfolge der Texte ist durch ihre Publikationsdaten festgelegt.

Der zweiten Teil der Arbeit, *Geschlechtermischung*, gliedert sich in drei Blöcke: Homosexualität in der Literatur der Moderne, Unterhaltungsliteratur²⁴⁰ und Jugendliteratur. Hier werden Texte analysiert, aus denen die *queere* Thematik nicht erst herausgearbeitet werden muss, sondern die Thematik des gleichgeschlechtlichen Begehrens sich offen an der Textoberfläche zeigt, oder, wie im Falle der Vampirliteratur, die Figuren quer zum ‚normalen‘ Menschenbild konstruiert sind. Der Schwerpunkt der Analysen liegt an dieser Stelle vor allem auf den Darstellungsweisen von gleichgeschlechtlichem Begehren und den mit diesem Begehren verknüpften Identitätsentwürfen.

Um den Überblick über das ausgewertete Material zu erleichtern, werden die einzelnen Themenblöcke der gesamten Arbeit durch „Zusammenfassung und Fazit“-Kapitel unterteilt, die als *abstracts* funktionieren und die gesamten Ergebnisse des jeweiligen Blockes noch einmal kurz zusammenfassen.

Methode und Literatúrauswahl

Im Zentrum dieser Dissertation steht die praktische Arbeit. Diese besteht zum größten Teil aus eigenen Textanalysen in jeweils eigenen Beziehungszusammenhängen. Meine Auslegung der Methode des *queer reading*, die Eve Kosofsky Sedgwick in ihrem Aufsatz „Between Men – English Literature

²⁴⁰ Zur Diskussion des Begriffs „Unterhaltungsliteratur“ siehe Kapitel 3. 3. 1.

and Male Homosocial Desire“ (1985) vorgestellt hat²⁴¹, beschäftigt sich gerade mit den *Grenzen* zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, wo und in welcher Weise sie gezogen bzw. durchbrochen werden. *Queerness* wird so mitunter vom gleichgeschlechtlichen Begehren getrennt und kann auf weitreichendere bzw. grundlegendere Formen der Devianz aufmerksam machen; so zum Beispiel auch auf andere Abweichungen von im historischen Kontext der Texte gültigen Geschlechterrollen, die häufig weitreichende Konsequenzen für das (soziale) Überleben der jeweiligen Romanfiguren nach sich ziehen. Die Texte, die ich zu diesem Zweck untersucht habe, stehen stellvertretend für ein riesiges Feld von Beispielen. Im ersten Hauptteil der Arbeit, die sich mit den *Geschlechtergrenzen* beschäftigt, werden Romane betrachtet, die gerade nicht zum *queeren* Kanon gehören, sondern vordergründig häufig andere Anliegen haben, wie z. B. die Erzählung von Abenteuergeschichten (wie in „Moby Dick“, „On the Road“ oder „The Sea-Wolf“), Liebesgeschichten (wie in „Pride and Prejudice“, „North and South“ oder „Die Leiden des jungen Werther“). Andere Texte, wie „Daniel Deronda“, „Madame Bovary“ oder „Die eßbare Frau“ befassen sich dezidiert mit Weiblichkeits- und Männlichkeitsbildern ihrer Zeit. Hier werden bewusst Texte betrachtet, die nach populärer Auffassung mit den unterschiedlichen Interessen der Geschlechter gleichgesetzt werden: Frauen lesen Austen, Männer lesen Hemingway und Kerouac. Ein weiteres Auswahlkriterium für das Material des ersten Teils war der Bekanntheitsgrad der einzelnen Romane. Fast alle dieser Texte wurden erfolgreich für Kino oder Fernsehen verfilmt, manche, wie z. B. „Pride and Prejudice“, werden sogar immer wieder adaptiert. Gerade die Literaturverfilmungen der BBC erfreuen sich auch in Deutschland großer Beliebtheit; so wirken die Geschlechterbilder z. B. der Romane des 19. Jahrhunderts auch noch ins 21. Jahrhundert hinein und beeinflussen heutige Identitätsentwürfe.

Die Texte, die im zweiten Teil, *Geschlechtermischung*, analysiert werden, befassen sich mehr oder weniger offen mit *queerness*. Die Textbeispiele, die für das Modernekapitel ausgewählt wurden, unterscheiden sich besonders deutlich in ihrer Darstellungsweise von *queeren* Inhalten – die verschiedenen Methoden, *queerness* zu thematisieren, stehen hier im Vordergrund der Analysen. Im Fall der Unterhaltungsliteratur werden vier Romane als Vertreter ihrer Genre²⁴² analysiert: *lesbian pulp*, *gay pulp*, Western und Science Fiction. Vampirgeschichten, die ab den 2000er Jahren ein so großes Comeback erleben,

²⁴¹ *Queer Reading* ist eine Vorgehensweise, die „in Anlehnung und [unter, C. K.] Nutzung von methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktion Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten decouvrieren und zugleich Elemente von Widerständigkeit und Gegenläufigkeit erkennen lassen, die aufgrund der Konstruiertheit von ‚Männlichkeit‘, ‚Weiblichkeit‘, ‚Heterosexualität‘, ‚Homosexualität‘ mit eingeschrieben sind. [...] Queeres Lesen ist Lesen quer zu Kategorisierungen, Normierungen und Ordnungen. (Babka, Anna und Hochreiter, Susanne: Einleitung. In: Babka, Anna und Hochreiter, Susanne (Hg.): *Queer Reading* in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen 2008, S. 11–22, hier S. 12f.)

²⁴² Zum Genre in der Unterhaltungsliteratur siehe Kap. 3. 3. 1.

werden in einem größeren Block abgehandelt. Die beiden aktuellen Romanbeispiele, „Dead until Dark“ (Vorlage für die Fernsehserie „True Blood“) und „Twilight“ wurden aufgrund ihrer großen Popularität und ihrer Verfilmungen ausgewählt. Im Abschnitt über Jugendkultur werden schließlich vier Romane betrachtet, die sich mit gleichgeschlechtlichem Begehren und dem *coming out* von Jugendlichen befassen und so besonders deutlich Performanzanleitungen liefern. Hier wurden Texte ausgewählt, die ab dem Jahr 2000 erschienen sind, um wirklich zeitgenössische Identitätswürfe zu untersuchen.

Grundsätzlich wird versucht, eine biografistische Herangehensweise²⁴³ an die Texte zu vermeiden.

1. 6 Zur Schreibweise

Noch ein Wort zur schriftlichen Ausgestaltung. Es ist mir bewusst, dass es in vielen Bereichen der Geschlechterforschung Usus ist, die Sprache genauestens auf Diskriminierungen abzuklopfen und sie dementsprechend umzugestalten. Im Rahmen dieser Arbeit möchte ich aber auf Konstrukte wie „LeserInnen“ oder „Leser_innen“ verzichten, oder auch auf das *, das weitere Varianten anzeigt, z. B. bei „trans*“, um alle mit einzubeziehen, oder das verwendet werden kann, um Offenheiten anzuzeigen, z. B. „Lese*“ anstatt „LeserInnen“.²⁴⁴ Die Bemühungen in dieser Richtung möchte ich keinesfalls diskreditieren, jedoch sollen sie in dieser Analyse nicht zur Anwendung kommen²⁴⁵, da allein die Masse der hier verwandten Quellen genug Gelegenheit für Unübersichtlichkeiten bietet. Ich verwende hier also bewusst die hegemoniale, patriarchalisch geprägte Schreibweise, in der das männliche Geschlecht für die Allgemeinheit herhalten muss. Allerdings ist an dieser Stelle darauf hinzuweisen, dass die Worte „man“ oder „der Leser“ durch ihre Formelhaftigkeit den Bezug auf den männlichen Leser so sehr verdecken, dass auch dies als Verdrängung durch ein Unsichtbarmachen des Mannes in der Sprache gedeutet werden kann.

Das aus dem Englischen entlehnte Wort *queer* wird im gesamten Text dieser Arbeit durch Kursivierung als englisches Wort gekennzeichnet, Eindeutschungen wie ‚queere‘ als ‚queere‘ sichtbar gemacht. Das Wort *queer* selbst ist allerdings ein

²⁴³ „Eine Lektüre, die den Text in seiner kompletten ästhetischen Struktur ernst nimmt, schließt ihn *auf*; eine biografistische Lektüre hingegen, die einzelne Motive herausgreift, um sie mit autobiografischen Äußerungen des Autors gleichzuschalten, schließt ihn *ab*.“ (Kraß, Andreas: Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen Die kleine Meerjungfrau. In: Babka, Anna und Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen 2008, S. 29–42, hier S. 39. Hervorhebungen im Original.)

²⁴⁴ Eine Quelle für diese Schreibregelungen war vor allem die hier bereits mehrmals erwähnte Textsammlung Queer leben – queer labeln? (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen von Coffrey, Judith, Emde, V. D., Emerson, Juliette u. a. (Hg.), erschienen Freiburg 2008.

²⁴⁵ Ausgenommen werden von dieser „Nicht-Repräsentation“ Zitate aus angegebenen Quellen.

Import aus dem Deutschen ins Englische – das deutsche Wort ‚quer‘ wird in diesem Zusammenhang als Ursprung vermutet.²⁴⁶

²⁴⁶ Vgl. Perko, Gudrun: Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens. Köln 2005, S. 15.

2. GESCHLECHTERGRENZEN

Im zweiten Kapitel dieser Arbeit soll zunächst ein kurzer Überblick über historische Geschlechtermodelle gegeben, dann, ebenso kurz, das Körperbild des 21. Jahrhunderts mit Hilfe von Zeitschriften- und Fernsehwerbung betrachtet werden. Darauf aufbauend werden Frauen- und Männerfiguren in der Literatur analysiert und sowohl auf die Unterschiede zwischen den Figurenkonzeptionen als auch auf die festzustellenden Schwerpunkte im Hinblick auf die Geschlechtszugehörigkeit hin untersucht.

2.1 Frauenbildforschung, Männerbildforschung

Im folgenden Kapitel sollen, in vier Blöcke unterteilt, Romane analysiert werden, die besonders deutlich auf das Bild der Geschlechter und deren Wirkung auf die Generierung von Identitäten hin interpretierbar sind. Zunächst wird das Männerbild zum Fokus – dabei wird Robert W. Connells Konzept der „hegemonialen Männlichkeit“²⁴⁷ Verwendung finden. Dieses Konzept, 1987 zum ersten Mal von Connell vorgelegt²⁴⁸, legt besonderen Wert auf die Körperlichkeit von Männlichkeit und die historische Dynamik dessen, was Connell als „hegemoniale[] Männlichkeit“²⁴⁹ bezeichnet. Darunter versteht Connell, dass „[z]u jeder Zeit [...] eine Form von Männlichkeit im Gegensatz zu den anderen kulturell herausgehoben“²⁵⁰ wird. Sein Konzept arbeitet also nicht mit einer einzigen, statischen Form von Männlichkeit, sondern behauptet die Existenz vieler Männlichkeiten zum gleichen Zeitpunkt, die stets miteinander in Beziehung stehen, so z. B. durch „Komplizenschaft“²⁵¹, wenn Männer „die patriarchale Dividende“²⁵² (hohe soziale Stellung, Reichtum, Macht über z. B. Frauen) bekommen, „sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriachats aussetzen“²⁵³ – oder durch „Marginalisierung“²⁵⁴. Im Falle der Marginalisierung wird eine andere Männlichkeit (vor allem die des Homosexuellen) durch die hegemoniale Männlichkeit untergeordnet. Allerdings ist es auch möglich, dass innerhalb einer marginalisierten Männlichkeit wieder ein Verhältnis von hegemonialer Männlichkeit und marginaler Männlichkeit entstehen kann – so zwischen Freiern

²⁴⁷ Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Übersetzt von Christian Stahl. Hg. von und mit einem Geleit versehen von Ursula Müller. Opladen 1999, S. 56.

²⁴⁸ Vgl. Müller, Ursula: Einleitung. In: Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Übersetzt von Christian Stahl. Hg. von und mit einem Geleit versehen von Ursula Müller. Opladen 1999, S. 9–11, hier S. 9.

²⁴⁹ Connell, S. 56.

²⁵⁰ Connell, S. 98.

²⁵¹ Connell, S. 100.

²⁵² Ebd.

²⁵³ Ebd.

²⁵⁴ Connell, S. 102.

und männlichen Prostituierten im deutschen Kaiserreich. Dort besaßen die Prostituierten einen noch niedrigeren Status als ihre homosexuellen Freier.²⁵⁵ Kritik an Connells Modell äußern unter anderem Martin Lücke in seiner Studie zur Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik (2008) und Martin Dinges im Vorwort des von ihm herausgegebenen Bandes „Männer – Macht – Körper“ (2005). Dinges wirft Connell vor, die entscheidende Frage nicht gestellt zu haben, nämlich, „ob es nicht geschlechtsbezogene Praktiken überhaupt gibt“²⁵⁶. Connell halte, so Dinges, „einen gewissen Voluntarismus“²⁵⁷ für gegeben. Tatsächlich stellt Connell lediglich fest, dass die sozialen Praktiken, die das soziale Geschlecht formen, „körperreflexiv[]“²⁵⁸ und „ontoformativ“²⁵⁹ sind – sie sind vom männlichen Körpergefühl beeinflusst und bilden erst durch ihr Verwendetwerden Wirklichkeit heraus. Lücke bemängelt zum einen, dass für Connells Ansatz immer noch „die Vorstellung von polaren, sich dichotomisch gegenüberstehenden Geschlechterrollen konstitutiv“²⁶⁰ ist, zum anderen, dass in manchen Situationen die „Mechanismen von Hegemonie und Unterordnung“²⁶¹ nicht greifen können, so z. B. gingen Soldaten im Kaiserreich häufig der Prostitution nach²⁶², galten aber gleichzeitig „als exemplarische Verkörperung von Männlichkeit und entsprachen dem Ideal hegemonialer Männlichkeit auf besondere Weise“²⁶³. Dennoch gibt Connells Konzept ein brauchbares Instrument ab, um den komplexen Darstellungen von Männlichkeiten in Romanen beizukommen. Im Abschnitt, der sich mit dem Frauenbild befasst, wird sich die Analyse besonders mit der Frage beschäftigen, ob das Frauenbild, gerade des 19. Jahrhunderts, tatsächlich so statisch ist, wie oft behauptet wird²⁶⁴ und ob diese Stagnation eher von männlichen oder weiblichen Autoren dargestellt wird. Im Folgenden wird die These aufgestellt, dass auch Weiblichkeit in ihrer Unvollkommenheit gezeigt und in den meisten Romanen als etwas Gefährdetes

²⁵⁵ Vgl. Lücke, Martin: Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik. Frankfurt a. M. und New York 2008, S. 15.

²⁵⁶ Dinges, Martin: Hegemoniale Männlichkeit. Ein Konzept auf dem Prüfstand. In: Dinges, Martin (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt und New York 2005, S. 7–33, hier S. 8.

²⁵⁷ Dinges, S. 9.

²⁵⁸ Connell, S. 81.

²⁵⁹ Connell, S. 84.

²⁶⁰ Lücke: Männlichkeit in Unordnung, S. 41.

²⁶¹ Lücke, Martin: „Das ekle Geschmeiß“. Mann-männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich. In: Dinges, Martin (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt und New York 2005, S. 157–172, hier S. 167.

²⁶² Vgl. Lücke: „Das ekle Geschmeiß“, S. 166.

²⁶³ Ebd.

²⁶⁴ Vgl. z. B. Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1993 (erste Auflage 1979), S. 27 und Mehlmann, Sabine: Das sexu(alisierte) Individuum. Zur paradoxen Konstruktionslogik moderner Männlichkeit. In: Brunotte, Ulrike und Herrn, Rainer (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld 2008, S. 37–56, hier S. 42.

und Brüchiges beschrieben wird. Dies macht sich vor allem am Tugendbegriff des 19. Jahrhunderts fest, der in dieser Analyse mit der englischen Bezeichnung *goodness* Verwendung findet.

2. 1. 1 Männer entwickeln Männerbilder

Es fällt auf, dass insbesondere im Erzählraum ‚Meer‘ Männlichkeiten verhandelt werden. Im folgenden Kapitel soll der Schwerpunkt deshalb zuerst auf Romanen liegen, die sich mit diesem Raum befassen. Im Anschluss stehen männliche Figuren im Vordergrund, die dem modernen Typus des Antihelden zuzurechnen sind.²⁶⁵

2. 1. 1. 1 „[B]ut Ahab never thinks; he only feels, feels“²⁶⁶: Marginale Männlichkeiten der Besessenheit und der Ethnizität in Melvilles „Moby Dick“

Melvilles 1851 erschienener Roman ist vordergründig eine Abenteuergeschichte, in der der Ich-Erzähler Ishmael an Bord der *Pequod* auf Walfang geht und sich mit seinem Kapitän auf die Jagd nach einem legendären weißen Wal begibt. Die Erzählung aus der ersten Person wird immer wieder mit Abschnitten durchbrochen, in denen diese Perspektive gewechselt wird, wissenschaftliche Exkurse, z. B. über die verschiedenen Spezies von Walen oder ganze Abschnitte, in denen Szenen rein in dramatischer Form dargestellt werden. Der Roman ist immer wieder als gewaltige Allegorie auf das Leben und den menschlichen Zustand im Allgemeinen gelesen worden; die Jagd nach dem weißen Wal wird in dieser Deutung zu einer Jagd nach der Essenz des Lebens selbst. Dass sich diese Allegorie in einem Lebensumfeld auftut, das fast ausschließlich von Männern bevölkert ist, scheint im historischen Kontext nicht irritierend, sondern vielmehr selbstverständlich – Klaus Theweleit hat in seiner äußerst einflussreichen Studie „Männerphantasien“ (1977/78), die auch der Gründungstext der sogenannten Men's Studies geworden ist, lapidar bemerkt: „An den Frauen hängt in der männlich dominierten Gesellschaft viel zu wenig ‚Welt‘ [...]“²⁶⁷ Zudem ist das Umfeld auf See ein äußerst restriktives, das alle menschlichen Vorgänge intensiviert.²⁶⁸ Ishmael macht bereits im ersten erzählenden Absatz des Romans deutlich, dass der Aufenthalt auf See für ihn ein therapeutisches Mittel ist, wenn ihm die Belastungen der ‚richtigen Welt‘ zu viel werden:

[W]henever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off – then, I account it high time to get to sea as soon as I can.²⁶⁹

²⁶⁵ Die folgenden Analysen werden sich weniger auf eine Nacherzählung der jeweiligen Plots als auf eine gezielte Bearbeitung jener Passagen konzentrieren, die für die Problematik der verschiedenen Männlichkeiten entscheidend sind.

²⁶⁶ Melville, Herman: *Moby Dick or The Whale*. London 1994, S. 525.

²⁶⁷ Theweleit, Klaus: *Männerphantasien*. Bd. 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Reinbek 1980, S. 328.

²⁶⁸ An dieser Stelle ist anzumerken, dass sich heute eine annähernd vergleichbare Situation für Mädchen auf Pferde- und Ponyhöfen ergibt, wo verbissene Hierarchie- und Verteilungskämpfe auftreten.

²⁶⁹ Melville, S. 21.

„[T]o get to sea“²⁷⁰ ist eine Maßnahme, die Ishmael ergreift, um sich selbst zu reglementieren, um sich wieder gesellschaftsfähig zu machen. Zudem unterstellt er „almost all men“²⁷¹ „nearly the same feelings towards the ocean“²⁷² wie ihm selbst: „I love to sail forbidden seas and land on barbarous coasts.“²⁷³ Bereits bevor Ishmael die *Pequod* betritt, begegnet ihm in Queequeg²⁷⁴, dem Kannibalen, ein Vertreter einer durch Ethnizität marginalisierten Männlichkeit. Mit Queequeg soll er sich im Wirtshaus ein Bett teilen. Ishmael reagiert zunächst ablehnend, die Beziehung zu einem „bedfellow“²⁷⁵ sei „an intimate and confidential one in the highest degree“²⁷⁶ und diese Position nicht mit einem Kannibalen zu besetzen. Queequeg ist über und über tätowiert und betet „a wooden idol“²⁷⁷ an. Doch Queequeg bricht mit Ishmaels Erwartungshaltung und zeigt sich ihm gegenüber ausgesprochen freundlich. Ishmael muss seinen ersten Eindruck revidieren: „For all his tattooings he was on the whole a clean, comely looking cannibal. What’s all this fuss I have been making about, thought I to myself – the man’s a human being just as I am; he has just as much reason to fear me, as I have to be afraid of him.“²⁷⁸ Nach der im selben Bett verbrachten Nacht erwacht Ishmael in der Umarmung des „comely looking cannibal“²⁷⁹: „[...] I found Queequeg’s arm thrown over me in the most loving and affectionate manner. You had almost thought I had been his wife.“²⁸⁰ In den nächsten Abschnitten des Kapitels wird immer wieder auf „that matrimonial sort of style“²⁸¹ angespielt, mit der sich die beiden Männer einander angenähert haben und erstaunlich ist im Wesentlichen, wie selbstverständlich beide mit dieser Nähe umgehen, ja, die Sympathie, die Ishmael für Queequeg empfindet, wird eher gesteigert. Er betrachtet den Zustand, in dem sich Queequeg befindet, als den „[of, C. K.] a creature in the transition state – neither caterpillar nor butterfly. He was just enough civilized to show off his outlandishness in the strangest possible manner“²⁸². Da Kultur seit dem Paradigmenwechsel um 1800 vor allem mit Männlichkeit gleichgesetzt wird, befindet sich Queequeg noch auf dem Weg in die hegemoniale Männlichkeit dieser Zeit. Bemerkenswert ist auch, dass Ishmael Queequeg nicht nur nicht länger als bedrohlich betrachtet, sondern auch selbst von der sanften Art des Mannes profitiert: „[...] I began to be sensible of strange feelings. I felt a melting in me. No more my splintered heart and maddened hand were turned against

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd.

²⁷³ Melville, S. 26.

²⁷⁴ Bereits Queequegs Name teilt sich eine beträchtliche Anzahl von Buchstaben mit dem Wort *queer*.

²⁷⁵ Melville, S. 37.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Melville, S.41.

²⁷⁸ Melville, S. 42f.

²⁷⁹ Melville, S. 43.

²⁸⁰ Ebd.

²⁸¹ Melville, S. 45.

²⁸² Melville, S. 46.

the wolfish world. This soothing savage had redeemed it.“²⁸³ Die Begegnung mit einem Vertreter einer marginalisierten Männlichkeit wird in „Moby Dick“ eben nicht im Konflikt gelöst, sondern mit einer eigentümlichen Zeremonie, die Queequeg mit Ishmael vollzieht. Nachdem sie eine Pfeife Tabak geteilt haben „he pressed his forehead against mine, clasped me round the waist, and said that henceforth we were married; meaning, in his country’s phrase, that we were bosom friends; he would gladly die for me, if need should be“²⁸⁴. In „our hearts’ honeymoon“²⁸⁵ erkennt Ishmael „how elastic our stiff prejudices grow when love once comes to bend them. For now I liked nothing better than to have Queequeg smoking by me, even in bed, because he seemed to be full of such serene household joy then.“²⁸⁶ An dieser Stelle soll nicht zwingend behauptet werden, es handele sich hier um eine gleichgeschlechtliche Beziehung im sexuellen Sinn, obwohl B. R. Burg in seiner Studie „Sodom and the Pirate Tradition“ (1995) eben diese Betrachtungsweise fordert.²⁸⁷ Vielmehr lebt hier die Sprache der Freundschaft auf, die z. B. auch in Freundschaftsbeteuerungen der Renaissance verwendet wird. Ungewöhnlich scheint jedoch, dass diese Art von Freundschaft zwischen zwei Männern entstehen kann, die unterschiedlichen Männlichkeiten angehören und auf diese Weise die Ablehnung der Gesellschaft auf sich ziehen: „[T]he people stared; not at Queequeg so much – for they were used to seeing cannibals like him in their streets [in Nantucket, C. K.], – but at seeing him and me upon such confidential terms.“²⁸⁸ Das freundschaftliche, liebevolle Beisammensein der zwei Männer erregt also deshalb Aufsehen, da sich Queequeg so offensichtlich in der Position der geringgeschätzteren Männlichkeit befindet. Ishmaels Verhalten ihm gegenüber stellt gerade nicht seinen Glauben an die „inferiore[] Andersartigkeit“²⁸⁹ Queequegs dar, den die nachkoloniale Gesellschaft noch im 19. Jahrhundert eisern aufrechterhält. Queequeg selbst verhält sich Ishmael gegenüber nicht wie der Benachteiligte; die „unüberbrückbare kulturelle Kluft“²⁹⁰ zwischen den Vertretern der herrschenden weißen Klasse und den an den Rand gedrängten, beherrschten Ureinwohnern weicht einer Beziehung, die sich nach gänzlich eigenen Regeln vollzieht. Queequeg, dessen Volk enteignet wurde, steht außerhalb der Gesellschaft und Ishmaels Zuneigung zu ihm ist umso bemerkenswerter, da das religiöse Element, Queequegs Idol seines Gottes, von Ishmael keinesfalls abgewertet wird. Jürgen Osterhammel weist in seinem Überblick über den Kolonialismus (1995) darauf

²⁸³ Melville, S. 66.

²⁸⁴ Melville, S. 67.

²⁸⁵ Melville, S. 68.

²⁸⁶ Melville, S. 69.

²⁸⁷ Burg, B. R.: Sodom and the Pirate Tradition. English Sea Rovers in the Seventeenth-Century Caribbean. With a New Introduction by the Author, New York und London 1995, S. 134f. Die erste Ausgabe erschien 1983 unter dem Titel: Sodom and the Perception of Evil.

²⁸⁸ Melville, S. 72.

²⁸⁹ Osterhammel, Jürgen: Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen. 3. Auflage. München 2001, S. 113.

²⁹⁰ Osterhammel, S. 64.

hin, wie sehr die als moralisch überlegen gesehene christliche Religion dazu beitrug, Herrscher und Beherrschte von einander fernzuhalten:

Die aus dem christlichen Eurozentrismus der frühen Begegnungen hervorgehende Auffassung von der generellen zivilisatorischen Überlegenheit Europas über den Rest der Welt ließ enge und gleichberechtigte Beziehungen zu Nicht-Europäern und ein kulturelles Entgegenkommen ihnen gegenüber in immer höherem Maße als „unzumutbar“ erscheinen.²⁹¹

Osterhammel betont, dass dieses Verhalten oftmals auf ungeschriebenen Gesetzen beruhte: „Ethnisch-soziale Distanzierung war ein Phänomen des gesellschaftlichen Verhaltens, keineswegs immer durch diskriminierende Gesetze gestützt.“²⁹² Dass Ishmael dazu fähig ist, Queequeg dennoch Achtung und sogar Zärtlichkeit, ob nun freundschaftlich oder sexuell motiviert, entgegenzubringen, macht diese Beziehung umso bemerkenswerter. Queequeg ist ein Harpunier, Ishmael hingegen verfügt über keinerlei Erfahrung im Walfang. Gemeinsam heuern sie auf der *Pequod* an, ohne den „queer man“²⁹³, der das Schiff führt, überhaupt gesehen zu haben. Neben Captain Ahab verblasst Queequeg merklich: „He looked like a man cut away from the stake, when the fire has overrunningly wasted all the limbs without consuming them, or taking away one particle from their compacted aged robustness.“²⁹⁴ Ishmael ist von der vernarbten Gestalt des Kapitäns so fasziniert, dass er das wichtigste Merkmal zunächst glatt übersieht:

So powerfully did the whole grim aspect of Ahab affect me, and the livid brand which streaked it, that for the first few moments I hardly noted that not a little of this overbearing grimness was owing to the barbaric white leg upon which he partly stood. It had previously come to me that this ivory leg had at sea been fashioned from the polished bone of the Sperm Whale's jaw.²⁹⁵

Dieser „great lord of Leviathans“²⁹⁶ hat sein ganzes Sein auf den Wal ausgerichtet, der ihm sein Bein nahm:

„[I]t was Moby Dick that dismasted me; Moby Dick that brought me to this dead stump I stand on now. [...] And this is what ye have shipped for, men! to chase that white whale on both sides of land, and over all all sides of earth, till he spouts black blood and rolls fin out.“²⁹⁷

²⁹¹ Osterhammel, S. 93.

²⁹² Osterhammel, S. 94.

²⁹³ Melville, S. 92.

²⁹⁴ Melville, S. 129.

²⁹⁵ Melville, S. 130.

²⁹⁶ Melville, S. 134.

²⁹⁷ Melville, S. 166.

Der weiße Wal wird so auch für Ishmael und den Rest der Mannschaft zum „gliding great demon of the seas of life“²⁹⁸. Das Leben, das Ahab seiner Mannschaft aufzwingt, wird nicht von männlich konnotierter Vernunft bestimmt, sondern von der puren Emotionalität des Kapitäns. Die Weiße des Wals bietet zudem die perfekte Folie für jegliche Art von Projektion:

Is it that by its indefiniteness it shadows forth the heartless voids and immensities of the universe, and thus stabs us from behind with the thought of annihilation, when beholding the white depths of the milky way? Or is it, that as an essence whiteness is not so much a color as the visible absence of color, and at the same time the concrete of all colors; is it for these reasons that there is such a dumb blankness, full of meaning, in a wide landscape of snows – a colorless, all-color of atheism from which we shrink?²⁹⁹

Der Wal wird auf dieser Interpretationsgrundlage zu einer Verkörperung der Bedrohung einer Nicht-Existenz, einer Abwesenheit von Bedeutung.

In diesem extremen Umfeld verändert sich auch Ishmael. Als Waljäger unter Captain Ahab nähert er sich Queequegs Verpuppungsstadium an: „Your true whale-hunter is as much a savage as an Iroquois. I myself am a savage, owing no allegiance but to the King of the Cannibals; and ready at any moment to rebel against him.“³⁰⁰ Das Meer stellt eine Art Urzustand wieder her, „that sense of the full awfulness of the sea which aboriginally belongs to it“³⁰¹ kehrt zurück: „No mercy, no power but its own controls it. Panting and snorting like a mad battle steed that has lost its rider, the masterless ocean overruns the globe.“³⁰² Auf See wird sich der Mensch/Mann erst der Fesseln bewusst, die ihn im gesellschaftlichen Leben halten: „All men live enveloped in whale-lines. All are born with halters round their necks; but it is only when caught in the swift, sudden turn of death, that mortals realize the silent, subtle, everpresent perils of life.“³⁰³ Ishmael setzt seine eigene Position mit dem des Wals gleich, doch jetzt wird der Wal gehalten, nicht der Mann. Umgeben von seiner Abteilung fremdländischer Harpuniere ist Ahab bereit, sich an allen Walen für seine Verstümmelung durch Moby Dick zu rächen, jenem Wal, der in Fachkreisen als unerlegbar gilt. Überspitzt gesagt kommt der Verlust des Beines für Ahab einer Kastration gleich. Mit seinem Bein verliert er seine männliche Vernunft, er wird zu einem Besessenen, der all sein Wollen auf die Zerstörung eines Feindes richtet, der nicht zu zerstören ist und mit dem er schließlich untergehen wird. In „Männerphantasien“ stellt Theweleit eine Gleichstellung der See mit der Weiblichkeit fest:

²⁹⁸ Melville, S. 188.

²⁹⁹ Melville, S. 196.

³⁰⁰ Melville, S. 267.

³⁰¹ Melville, S. 270.

³⁰² Ebd.

³⁰³ Melville, S. 276.

Immer wieder: die Frau aus dem Wasser, die Frau als Wasser, als brausendes, spielendes, kühlendes Meer, als reißender Strom, als Wasserfall, als unbegrenztes Gewässer, durch das die Schiffe treiben, mit Seitenarmen, Tümpeln, Brandungen, Mündungen; die Frau als lockende (oder gefährliche) Tiefe, als Becher, in dem der Saft sprudelt, die Vagina als Welle, als Schaum, als dunkler Ort [...]. Die Vagina als Eingang in den Ozean, als Teil aller Ozeane, die Ozeane als Teil jeder Vagina.³⁰⁴

In „Moby Dick“ präsentiert sich das Meer aber als männlich, umspielt von der weiblichen Luft:

Hither, and thither, on high, glided the snow-white wings of small, unspeckled birds; these were the gentle thoughts of the feminine air; but to and fro in the deeps, far down in the bottomless blue, rushed mighty Leviathans, sword fish, and sharks; and these were the strong, troubled, murderous thinkings of the masculine sea.³⁰⁵

Das Meer mit seinem Potential für Gewalt erscheint hier als Allegorie der männlichen Disposition. Oberflächlich durch die Wissenschaft vom Wind und vom Segeln beherrschbar – „when beholding the tranquil beauty and brilliancy of the ocean’s skin, one forgets the tiger heart that pants beneath it“³⁰⁶ – aber doch unberechenbar. Ahab verliert die Beherrschung, er ist „demoniac“³⁰⁷, ist „madness maddened“³⁰⁸ und äußert sich doch verzweifelt über seine eigene Unkontrollierbarkeit:

„What is it, what nameless, inscrutable, unearthly thing is it; what cozzening, hidden lord and master, and cruel, remorseless emperor commands me; that against all natural lovings and longings, I so keep pushing, and crowding, and jamming myself on all the time; recklessly making me ready to do what in my own proper, natural heart, I durst not so much as dare? Is Ahab, Ahab? [...]“³⁰⁹

Diese Frage nach Identität („Is Ahab, Ahab?“³¹⁰), nach einem Wesenskern, wirft einen Widerspruch zwischen Ahabs „natural heart“³¹¹ und einer scheinbaren Fremdbestimmtheit auf, die aber ganz im Einklang mit als primitiv erachteten Rachegelüsten steht, die für gewöhnlich mithilfe der Kultur unterdrückt werden müssen. Ahab beklagt sich: „I feel deadly faint, bowed and humped, as though I were Adam, staggering beneath the piled centuries since Paradise.“³¹² Ahab nimmt die gesamte Menschheitsgeschichte auf sich und wendet sich stellvertretend (und deshalb auch fremdbestimmt) gegen die menschlich-

³⁰⁴ Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek 1981, S. 292f.

³⁰⁵ Melville, S. 505.

³⁰⁶ Melville, S. 463.

³⁰⁷ Melville, S. 171.

³⁰⁸ Ebd.

³⁰⁹ Melville, S. 508.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Melville, S. 507.

männliche Disposition. Dass er dabei die als männlich erachtete Vernunft nicht länger benutzen kann, da er von seiner Emotionalität überwältigt wird – denn Ahab „never thinks; he only feels, feels“³¹³ – macht ihn daher zu einem Mann, der mit unmännlichen Mitteln gegen die herrschende Männlichkeitsstrukturen kämpft, gleichzeitig jedoch in Anspruch nimmt, für alle Männer/Menschen zu streiten. Als Ishmael ihn zum Ende des Romans von Moby Dick in die Tiefe gerissen sieht, sein „ivory leg“³¹⁴ zu einem „short sharp splinter“³¹⁵ zerstört, nimmt er auch sein Schiff mit in die Tiefe, „which, like Satan, would not sink to hell till she had dragged a living part of heaven along with her“³¹⁶. Die *Pequod*, auf der stellvertretend für die Welt an sich³¹⁷, die menschliche Disposition ausgehandelt wird, wird hier zu einem Bild für die dunklen Kräfte im Menschen selbst, die die als gut bzw. zivilisiert erachteten Potentiale des Menschen mit sich hinabreißen. Ahab wird Opfer seiner Emotionalität, er verliert den Kampf mit „the demonism in the world“³¹⁸, da er eine seiner wichtigsten Waffen, seine Vernunft, aufgeben musste. Der besessene Mann ist ein verkrüppelter Mann.

2. 1. 1. 2 „[T]he rest of the animalman“³¹⁹: Wolf Larsen als die primitive Männlichkeit in Londons „The Sea-Wolf“

Jack Londons 1904 erschienener Abenteuerroman „The Sea-Wolf“ erzählt in erster Person die Geschichte einer Mannwerdung auf See. Humphrey Van Weyden durchläuft auf seiner Reise auf der *Ghost* mehrere Stadien der Männlichkeit, bis er sich einer Art Idealform angenähert hat. 1893 landet der 35jährige Humphrey Van Weyden, der sein Leben bisher „never outside the atmosphere of women“³²⁰ verbracht und der deshalb nie „a proper valuation upon womankind“³²¹ gelegt hat, durch ein Schiffsunglück an Bord der *Ghost*, auf der der skandinavische Kapitän Wolf Larsen ein unbarmherziges Regiment führt. Später wird Van Weyden auf dieses Ich zurückblicken, das in Konflikt mit Wolf Larsen trat:

[...] I was abnormal, an „emotional monster“, a strange bookish creature, capable of pleasuring in sensations only of the mind. And though I had been surrounded by women all my days, my appreciation of them had been æsthetic and nothing more. I had actually, at times, considered myself outside the pale, a monkish fellow denied the eternal or the passing passions I saw and understood so well in others.³²²

³¹³ Melville, S. 525.

³¹⁴ Melville, S. 523.

³¹⁵ Ebd.

³¹⁶ Melville, S. 535.

³¹⁷ Vgl. Melville, S. 56.

³¹⁸ Melville, S. 195.

³¹⁹ London, Jack: *The Sea-Wolf*. New York u. a. 2000, S. 87.

³²⁰ London, S. 84.

³²¹ Ebd.

³²² London, S. 142.

Van Weyden ist Vertreter einer devianten Männlichkeit, insofern er die Kultivierung seines Körpers über der seines Geistes vernachlässigt hat und sich als ein „monkish fellow“³²³ dem Fortpflanzungsprimat der Zeit verweigert. Mit seinem weiblich konnotierten Empfindungsvermögen und der Moralvorstellung, die er vertritt, treibt er nach der Kollision der Schiffe unter den Blick des Wolf Larsen. Larsen wird von seinem ersten Erscheinen im Text an durch seinen intensiven phallisch aufgeladenen Blick charakterisiert: „[L]ife and death were in that glance.“³²⁴ Van Weyden verdankt diesem Blick sein Leben, er wird von Larsen entdeckt und an Bord gebracht, jetzt in eine ausschließlich männliche Gesellschaft. Vom ersten Moment seines Erwachens an bemerkt er die unterschiedlichen Typen von Männlichkeit um ihn herum. Thomas Mugridge, der Koch der *Ghost*, „a Cockney, with [...] [a] weakly pretty, almost effeminate face“³²⁵ löst in ihm starken Widerwillen aus. In den Augen des kräftigen Johnson dagegen liest er „a timid frankness and manliness that quite won me to him“³²⁶. Wolf Larsen, „the man whose casual glance had rescued me from the sea“³²⁷, überwältigt Van Weyden mit seiner schieren körperlichen Überlegenheit:

[M]y first impression, or feel of the man, was not of this [his height, C. K.], but of his strength. And yet, while he was of massive build, with broad shoulders and deep chest, I could not characterize his strength as massive. It was what might be termed a sinewy, knotty strength, of the kind we ascribe to lean and wiry men, but which, in him, because of his heavy build, partook more of the enlarged gorilla order. [...] It was a strength we are wont to associate with things primitive, with wild animals, and the creatures we imagine our tree-dwelling prototypes to have been [...].³²⁸

Und auch Wolf Larsen trägt in sich Charakterzüge des Meers:

In fact, though his strength pervaded every action of his, it seemed but the advertisement of a greater strength that lurked within, that lay dormant and no more than stirred from time to time, but which might arouse, at any moment, terrible and compelling, like the rage of a lion or the wrath of a storm.³²⁹

Dieser Mann schätzt Van Weyden von Anfang an als „clerical-looking castaway“³³⁰ ein, dessen Mannsein nicht mit seinem eigenen „immense vigor or virility of spirit“³³¹ mithalten kann. Neben seiner Stärke begeistert sich Van Weyden vor allem für die Augen des Kapitäns: „The eyes – and it was my destiny to know them well – were large and handsome, wide apart as the true

³²³ Ebd.

³²⁴ London, S. 6.

³²⁵ London, S. 8.

³²⁶ London, S. 9.

³²⁷ London, S. 12.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ Ebd.

³³⁰ London, S. 15.

³³¹ Ebd.

artist's are wide [...]. [...] They were eyes that masked the soul with a thousand guises [...]."³³² Auch in Wolf Larsens Augen findet Van Weyden Eigenschaften, die auf die Unberechenbarkeit der Natur selbst hindeuten:

[Eyes, C. K.] that could grow chill as an arctic landscape, and yet again, that could warm and soften and be all a-dance with love-lights, intense and masculine, luring and compelling, which at the same time fascinate and dominate women till they surrender in a gladness of joy and of relief and sacrifice.³³³

Larsen lässt Van Weyden den Platz des *cabin-boy* einnehmen, für gewöhnlich die erste Station eines Jungen auf See, und ist überzeugt, dass dieses neue Mitglied seiner Mannschaft von dieser Stellung profitieren wird: „[...] It will be the making of you. You might learn in time to stand on your own legs and perhaps to toddle along a bit.“³³⁴ Van Weyden habe bisher „on dead men's legs“³³⁵ gestanden, nie eigene Beine gehabt. Wie in „Moby Dick“, so sind auch in „The Sea-Wolf“ die Beine ein Symbol für die Männlichkeit an sich. Unter dem Einfluss des Kapitäns, wenn auch stets in gefühlter Opposition zu ihm, entwickelt Van Weyden seine Standfestigkeit. Indem er sich gegen Larsen wendet, wendet sich Van Weyden gegen „the cruelty of the sea, its relentlessness and awfulness“³³⁶ und er erkennt, wie wenig wert sein eigenes Leben, das er bisher für selbstverständlich gehalten hatte, überhaupt ist: „Life had become cheap and tawdry, a beastly and inarticulate thing, a soulless stirring of the ooze and slime.“³³⁷ Er, der „the life of a scholar and a recluse“³³⁸ geführt hat, muss erleben, dass er Männern, die sich intellektuell auf dem Level von Kindern bewegen, in allem anderen, das in dieser Situation zählt, unterlegen ist. Die unbarmherzig durchgesetzte Hierarchie an Bord lässt Van Weyden zunächst verzweifeln; als *cabin-boy* wird er körperlich misshandelt und bringt doch nicht die Stärke auf, sich jetzt schon zur Wehr zu setzen:

Nor to this day can I permit my manhood to look back upon those events and feel entirely exonerated. The situation was something that really exceeded rational formulas for conduct and demanded more than the cold conclusions of reason. When viewed in the light of formal logic, there is not one thing of which to be ashamed; but nevertheless a shame rises within me at the recollection, and in the pride of my manhood I feel that my manhood has in unaccountable ways been smirched and sullied.³³⁹

³³² Ebd.

³³³ London, S. 16.

³³⁴ London, S. 17.

³³⁵ London, S. 16.

³³⁶ London, S. 22.

³³⁷ Ebd.

³³⁸ London, S. 27.

³³⁹ London, S. 30.

An dieser Passage wird deutlich, wie sehr „manhood“³⁴⁰ schon auf der Oberflächenebene des Textes als Bezugspunkt gesetzt wird. Der gesamte Roman handelt davon, wie ein Mann gegen die Verletzungen kämpft, die an seiner „manhood“³⁴¹ von anderen Männern verübt werden. Es wird ihm nicht einmal die Genugtuung zu Teil, intellektuell über Wolf Larsen zu triumphieren. Larsen ist ein vielbelesener, kluger Mann, der aber dennoch all das Tierische, das Zivilisation im Bann zu halten sucht, an Bord der *Ghost* schalten und walten lässt. Die See ist der Ort, der Larsens Wesen am meisten entgegenkommt. Van Weyden dagegen kann auf seine gewohnte Weise nur an Land leben. Larsen bevorzugt die von Van Weyden als „effeminate“³⁴² diskreditierte Männlichkeit des Kochs und bestraft die Stärke Johnsons, die seiner eigenen gefährlich werden könnte. Van Weyden erlebt in seiner Hilflosigkeit erstmals Gefühle des Hasses. Die Gespräche, die er mit Larsen in dessen Kabine führt, vertiefen seine Hass-Liebe für den Kapitän. Einerseits entsetzt sich Van Weyden über Larsens Ideen, andererseits unternimmt er immer wieder Versuche, den Kapitän in seiner Einsamkeit zu verstehen. Wolf Larsen nimmt für Van Weyden die Position des weißen Wals ein, indem Larsen versucht, ihn von seinen Ansichten zu überzeugen: „„Ah, I cannot get you to understand, cannot drive it into your head, what a thing this life is. Of course life is valueless, except to itself.”“³⁴³ Larsen hat sich mit der „relentlessness and awfulness“³⁴⁴ der Existenz arrangiert, während Van Weyden noch immer dagegen zu rebellieren sucht. Larsen glaubt nicht an „such things as right and wrong“³⁴⁵, für ihn gilt die Devise „„Might is right, and that is all there is to it. Weakness is wrong.”“³⁴⁶ Van Weyden versucht zu verstehen, aber er wehrt sich dagegen, Larsens Ideen für sich zu übernehmen: „I was groping into his soul-stuff as he made a practice of groping in the soul-stuff of others. I was exploring virgin territory. A strange, a terribly strange, region was unrolling itself before my eyes.”“³⁴⁷ Van Weyden „was vivisecting him“³⁴⁸, provoziert absichtlich „the terrific rage of a madman“³⁴⁹, um den Wolf in Wolf Larsen zu sehen. Diese Entwicklung bleibt auch für ihn nicht ohne Folgen: „[...] I was becoming animal-like myself, and I snarled in his face so terribly that it must have frightened him [Thomas Murgridge, C. K.] back.”“³⁵⁰ Van Weyden fügt sich in die Hierarchie des Schiffes ein, beginnt seinen Platz mit den gleichen Mitteln zu behaupten, die alle anderen um ihn herum anwenden. Er besorgt sich ein scharfes Messer, mit dem er sich gegen die anderen Männer, vor allem gegen den Koch, verteidigen kann. Diese Veränderung bringt ihn in seiner jetzigen Situation weiter, widerspricht aber dem, was er eigentlich für sich selbst hofft: „I had not

³⁴⁰ Ebd.

³⁴¹ Ebd.

³⁴² London, S. 8.

³⁴³ London, S. 47.

³⁴⁴ London, S. 22.

³⁴⁵ London, S. 51.

³⁴⁶ Ebd.

³⁴⁷ London, S. 53.

³⁴⁸ London, S. 55.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ London, S. 56.

been called ‚Sissy‘ Van Weyden all my days without reason, and that ‚Sissy‘ Van Weyden should be capable of doing this thing was a revelation to Humphrey Van Weyden, who knew not whether to be exultant or ashamed.”³⁵¹ Er ist sich bewusst, für Wolf Larsen „no more than a toy“³⁵² zu sein, aber er registriert fleißig jedes Anzeichen der Schwäche. Wolf Larsen leidet unter gewaltigen Migräneanfällen, „and he suffered as wild animals suffer, as it seemed the way on ship to suffer, without plaint, without sympathy, utterly alone.”³⁵³ Immer wieder elaboriert Van Weyden über die Schönheit des Mannes, der über ihn gebietet:

As I have said, in the masculine sense his was a beautiful face. Smooth-shaven, every line was distinct, and it was cut as clear and sharp as a cameo; while sea and sun had tanned the naturally fair skin to a dark bronze which bespoke struggle and battle and added both to his savagery and his beauty. The lips were full, yet possessed of the firmness, almost harshness, which is characteristic of thin lips. The set of his mouth, his chin, his jaw, was likewise firm or harsh, with all the fierceness and indomitableness of the male – the nose also. It was the nose of a being born to conquer and command. [...] All powers seemed his, all potentialities [...].³⁵⁴

Van Weyden bewundert hier eine Art Männlichkeit, die sich vor allem durch ihre „certainty“³⁵⁵ auszeichnet, von der er also glaubt, dass sie nicht in jedem Augenblick noch errungen und verteidigt werden müsse. Seine eigene ist weit davon entfernt, so in sich geschlossen zu sein. In Wolf Larsen erblickt er einen Mann, dem in seiner Männlichkeit alle Möglichkeiten offen stehen, der dazu geboren scheint „to conquer and command“³⁵⁶, während er sich selbst unter Qualen abstrampelt. Larsens Männlichkeit scheint also eher von statischer Natur zu sein, so wie auch der Weiblichkeit bis heute Angeborenheit unterstellt wird. Van Weyden selbst sucht jedoch die entwickelte Balance, nicht das angeborene Extrem. Die Situation an Bord, diese verschiedenen Männlichkeiten auf engem Raum zusammensperrt, „strikes me as unnatural and unhealthful“³⁵⁷:

These men about me should have wives, and sisters, and daughters; then would they be capable of softness, and tenderness, and sympathy. [...] There is no balance in their lives. Their masculinity, which in itself is of the brute, has been overdeveloped. The other and spiritual side of their natures has been dwarfed [...]. They are a company of celibates, grinding harshly against one another and growing daily more calloused from the grinding.³⁵⁸

³⁵¹ London, S. 60.

³⁵² London, S. 62.

³⁵³ London, S. 63.

³⁵⁴ London, S. 64.

³⁵⁵ London, S. 38.

³⁵⁶ London, S. 64.

³⁵⁷ London, S. 84.

³⁵⁸ Ebd.

In dieser Passage klingt deutlich Kritik an der Beschaffenheit des Männlichkeitskonzepts an. In seinem Aufsatz „Ernste Spiele – Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer“ (2008) befasst sich Michael Meuser mit der These, „dass der Wettbewerb ein zentrales Mittel männlicher Sozialisation ist und dass [...] der Wettbewerb Männer nicht (oder nicht nur) voneinander trennt, sondern dass er zugleich ein Mittel männlicher Vergemeinschaftung ist“³⁵⁹. Meuser bescheinigt der Männlichkeit an sich, „eine kompetitive, auch intern hierarchisch strukturierte und auf soziale Schließung hin angelegte Struktur zu haben“³⁶⁰ und sich oft über die Ausgrenzung und Abwertung weiblichen Verhaltens zu definieren³⁶¹. Der Wettbewerb sei jedoch auch „eine Ressource von Solidarität“³⁶² und „[n]icht selten vergemeinschaftet Gewalt diejenigen, die zunächst gegeneinander gekämpft haben“³⁶³. Durch dieses „Phänomen der geselligen Gewalt“³⁶⁴ und „[i]m Durchhalten reift der Adoleszente zum Mann“³⁶⁵. Van Weyden befindet sich an Bord der *Ghost* in eben einer solchen Situation. Er hat die Sprache, die Mittel übernommen, die ihn einst so entsetzten und ihm unmenschlich erschienen. Er hat sich durch Gewaltausübung in eine Gemeinschaft eingegliedert. Andererseits hat er aber auch den dringlichen Wunsch, dieser Gemeinschaft wieder zu entfliehen, um ein Leben zu führen, das sowohl männlich als auch weiblich konnotierte Eigenschaften eines Mannes zulässt. Bemerkenswert ist zudem, dass in dem oben zitierten Ausschnitt die Existenz mehrerer, paralleler Männlichkeiten tatsächlich zur Sprache kommt: „Their masculinity, which in itself is of the brute, has been overdeveloped.“³⁶⁶ Die „masculinity“³⁶⁷ der Mannschaft ist „of the brute“³⁶⁸. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass es noch andere Männlichkeiten geben muss, die es nicht sind. In „The Sea-Wolf“ ist also nicht eine Männlichkeit *die* Männlichkeit schlechthin und alles Abweichende ist per se unmännlich. Wolf Larsens Männlichkeit wird als eine hegemoniale Männlichkeit im System *Ghost* präsentiert, aber eben nicht als hegemoniale Männlichkeit im System *Reale Welt*. Indem der Lesende durch Van Weydens Blick und Empathie geführt wird, ist klar, dass eine Männlichkeit wie Larsens zwar ungemein fasziniert (so sehr, dass Van Weyden sich auf gewisse Weise in sie verliebt), aber doch nicht als erstrebenswerte Art von Männlichkeit gedeutet wird, eher als monströse Auswucherung, die es zu mildern gilt. Besonders deutlich wird der von

³⁵⁹ Meuser, Michael: Ernste Spiele. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer. In: Baur, Nina und Luedtke, Jens (Hg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Opladen und Farmington Hills 2008, S. 33–44, hier S. 34.

³⁶⁰ Meuser, S. 35.

³⁶¹ Vgl. Meuser, S. 36.

³⁶² Meuser, S. 39.

³⁶³ Ebd.

³⁶⁴ Ebd.

³⁶⁵ Meuser, S. 40.

³⁶⁶ London, S. 84.

³⁶⁷ Ebd.

³⁶⁸ Ebd.

Begehren erfüllte Blick des Ich-Erzählers an der Stelle, an der er Larsen das erste Mal mit nacktem Oberkörper erblickt:

But Wolf Larsen was the man-type, the masculine, and almost a god in his perfectness. As he moved about or raised his arms the great muscles leapt and moved under the satiny skin. [...] His body, thanks to his Skandinavian stock, was fair as the fairest woman's. I remember his putting his hand up to feel of the wound on his head, and my watching the biceps move like a living thing under its white sheath. It was the biceps that had nearly crushed out my life once, that I had seen strike so many killing blows. I could not take my eyes from him. I stood motionless, a roll of antiseptic cotton in my hand unwinding and spilling itself down to the floor.³⁶⁹

Das Begehren in Van Weydens Blick richtet sich wieder nicht so sehr auf Wolf Larsen als Person, sondern auf das, was er darstellt. Andererseits ist es ganz offensichtlich Begehren und der Kapitän, der die Bewunderung in seinem Blick bemerkt, lässt ihn sogar seine Muskeln fühlen. „[T]he terrible beauty“³⁷⁰ dieses Mannes, die die ganze Kraft der Natur verkörpert, wird nur von seinen Migräneanfällen in Schach gehalten – doch nach dem Anblick des halbnackten Kapitäns scheint der letzte Widerstand gebrochen: „I found myself afflicted with Wolf Larsen's repulsive ideas.“³⁷¹ Van Weyden fühlt immer mehr „a wild desire to vindicate myself in Wolf Larsen's eyes, to prove my right to live in ways other than of the mind“³⁷². Van Weyden hat sich endgültig abgefunden, auch mit seinen widersprüchlichen Gefühlen: „As for Wolf Larsen and myself, we got along fairly well; though I could not quite rid myself of the idea that right conduct, for me, lay in killing him. He fascinated me immeasurably, and I feared him immeasurably.“³⁷³ An dieser Stelle ist zu fragen, ob es nicht gerade Van Weydens Begehren ist, das ihn wünschen lässt, Wolf Larsen töten zu können und sich somit von Faszination und Angst zugleich zu befreien. Aber er arrangiert sich mit ihm, wie er sich mit dem Meer arrangiert – bis zu dem Moment, in dem Maud Brewster, eine Dichterin aus Philadelphia, das Deck der *Ghost* betritt, auch sie Opfer eines Schiffsunglücks. Sie ist für Van Weyden zunächst „like a being from another world“³⁷⁴: „I was aware of a hungry outreaching for her, as of a starving man for bread.“³⁷⁵ Er wird von Larsen zu ihrer Betreuung abgestellt und erlebt sie als „so ethereally slender and delicate that I was quite prepared for her arm to crumble in my grasp“³⁷⁶. Mit der Ankunft des weiblichen Elements auf der *Ghost* beginnt Van Weyden seine letzte Entwicklungsstufe. Maud Brewsters Anwesenheit lässt ihn sofort in den Beschützer-Modus springen: „This woman, sleeping even now in the spare cabin, was a responsibility which I must consider

³⁶⁹ London, S. 94.

³⁷⁰ London, S. 93.

³⁷¹ London, S. 101.

³⁷² London, S. 103.

³⁷³ London, S. 114.

³⁷⁴ London, S. 116.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ London, S. 117.

[...].“³⁷⁷ Um ihretwillen ist es ihm möglich, seinem Gewissen Folge zu leisten und sich gegen Larsen aufzulehnen:

„And I give you warning, Wolf Larsen, that I may forget the love of my own life in the desire to kill you if you go too far in maltreating those poor wretches.“

„Bravo!“, he cried. „You do me proud, Hump! You’ve found your legs with a vengeance. You’re quite an individual. You were unfortunate in having your life cast in easy places, but you’re developing, and I like you the better for it.“³⁷⁸

Auch in Bezug auf Maud Brewster treten die beiden Männer nun in Konkurrenz zueinander. Van Weyden, der inzwischen in der Hierarchie des Schiffes aufgestiegen ist, wird von Larsen in ihrer Gegenwart absichtlich herabgesetzt:

„Look at him now. True, he is not what you would term muscular, but still he has muscles, which is more than he had when he came aboard. Also, he has legs to stand on. You would not think so to look at him, but he was quite unable to stand alone at first.“

The hunters were snickering, but she looked at me with a sympathy in her eyes which more than compensated for Wolf Larsen’s nastiness. In truth, it had been so long since I had received sympathy that I was softened, and I became then, and gladly, her willing slave. But I was angry with Wolf Larsen. He was challenging my manhood with his slurs, challenging the very legs he claimed to be instrumental in getting for me.³⁷⁹

Er wird beleidigt, unter ihren Augen, die „penetratingly into mine“³⁸⁰ sehen und ihn so zum Handeln auffordern, sich gegen sein Versklavung durch Larsen zu wehren. Maud empfindet er als „striking contrast to Wolf Larsen“³⁸¹ und setzt sie in den schärfsten Gegensatz zu ihm, den er finden kann: „[...] I likened them to the extreme ends of the human ladder of evolution – the one the culmination of all savagery, the other the finished product of the finest civilization.“³⁸² Auch Van Weyden sieht also in Maud Brewster jemanden, der seine Identitätsentwicklung bereits beendet hat, statisch geworden ist, ebenso wie er Larsen als statisch empfindet. Maud Brewster kann diese extreme Position in Van Weydens Bewertung der Situation einnehmen, da er sie als durch und durch spirituell empfindet, ihr Körper selbst ist für ihn in diesem Moment „sublimated and spiritual“³⁸³, desexualisiert, während Larsen beinahe platzt vor „potentialities“³⁸⁴. Zunächst darf sie lediglich „sweetly spirituelle, if not saintly“³⁸⁵ sein, Van Weyden gestaltet sich diese Frau selbst unerreichbar, als ebenso unmenschlich wie Wolf Larsen, nur eben im entgegengesetzten Extrem. Das Triangel ist perfekt:

³⁷⁷ London, S. 124.

³⁷⁸ London, S. 120.

³⁷⁹ London, S. 126f.

³⁸⁰ London, S. 136.

³⁸¹ London, S. 140.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Ebd.

³⁸⁴ London, S. 64.

³⁸⁵ London, S. 147.

Van Weyden, „the man I feared and the woman I loved“³⁸⁶. Van Weyden beobachtet die beiden im Gespräch: „She rendered it beautifully, but I watched not her, but Wolf Larsen. I was fascinated by the fascinated look he bent upon Maud.“³⁸⁷ Der Mann ist in diesem Augenblick wichtiger als die Frau. Maud Brewsters Wirkung auf Larsen ist das, was ihn in diesem Moment wirklich interessiert – und in dieser Schwebelage zwischen den beiden verharrt er, bis Larsen gegen Maud handgreiflich wird. Jetzt endlich wird Van Weyden von „an overmastering rage“³⁸⁸ überkommen, einem noblen Zorn, in dem er auf Larsen mit seinem Messer einsticht: „[...] Wolf Larsen would have surely died had she [Maud, C. K.] not stepped between.“³⁸⁹ Hier verhindert Maud körperlich, dass Van Weyden sich auf eine Stufe mit Larsen begibt:

Her arms were around me, her hair was brushing my face. My pulse rushed up in an unwonted manner, yet my rage mounted with it. She looked me bravely in the eyes.

„For my sake“, she begged.

„I would kill him for your sake!“ I cried, trying to free my arm without hurting her.³⁹⁰

Aber Van Weyden lässt ab, Larsen hat einen seiner plötzlichen Anfälle, „helpless, and frightened, I imagine, for the first time in his life“³⁹¹, wie Van Weyden zu Maud bemerkt. Er bietet dem verletzten Mann Hilfe an, und bringt ihn in seine Kajüte, bevor er und Maud die Gelegenheit ergreifen und in einem kleinen Boot von der *Ghost* fliehen. Van Weyden findet in diesem Augenblick zu seinem Mittelweg; seine Position ist nicht länger ein hilfloser Schwebestand, sondern ein Standpunkt, den er durch sein Handeln vertritt. Er fürchtet und hasst Wolf Larsen, aber er ist fähig, mit ihm zu fühlen und so seine männliche Ehre zu behalten. Hätte Maud ihn nicht abgehalten, hätte er einen wehrlosen Mann getötet. Zusammen mit Maud versucht er nun, außerhalb der *Ghost* zu überleben. Beide erreichen Land und bauen einen Unterschlupf. Van Weyden erkennt, dass es falsch war, aus Maud „a creature goddess-like and unapproachable“³⁹² zu machen. Nun sieht er sie als „my kind, on my plane, and the delightful intimacy of kind, of man and woman, was possible, as well as the reverence and awe in which I knew I should always hold her“³⁹³. An dem Glauben, sie sei „spirit, first and always spirit, etherealized essence of life“³⁹⁴, hält er jedoch fest und so kann er, der inzwischen seine Beine gefunden hat, auch in den komplementären Gegensatz zu ihr treten:

³⁸⁶ London, S. 165.

³⁸⁷ Ebd.

³⁸⁸ London, S. 167.

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Ebd.

³⁹¹ London, S. 168.

³⁹² London, S. 174.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ London, S. 181.

Responsibility of this sort was a new thing to me. Wolf Larsen had been quite right. I had stood on my father's legs. [...] Then, on the *Ghost* I had learned to be responsible for myself. And now, for the first time in my life, I found myself responsible for some one else.³⁹⁵

An dieser Stelle entwickelt Van Weyden jene Männlichkeit, die außerhalb der *Ghost* als hegemoniale Männlichkeit betrachtet wird. Er gibt sie auch nicht auf, als er Wolf Larsen wieder gegenübersteht und erkennt, dass der Mann, der nun ganz allein auf seinem Schiff ist, mit Blindheit geschlagen und völlig unfähig ist, sich zurecht zu finden. Der blinde Larsen beschimpft ihn als „impotent“³⁹⁶, da seine „conventional morality“³⁹⁷ es nicht zulasse, ihn als „unarmed, unresisting man“³⁹⁸ zu erschießen. Van Weyden und Maud begleiten Larsen auf seinem Weg in den Tod, der immer mehr die Kontrolle über seinen Körper verliert und nun in seinem einstmals so schreckens- und begehrenserregenden Körper eingesperrt ist wie in „his mausoleum“³⁹⁹. Larsen stirbt, Maud und Van Weyden haben sich von ihm freigemacht. Allerdings nimmt Van Weyden mit seiner neu gefundenen Männlichkeit auch ein großes Opfer auf sich. Maud, „so much the woman, clinging and appealing, sunshine and dew to my manhood, rooting it deeper and sending through it the sap of a new strength“⁴⁰⁰ ist gleichzeitig der Grund für eine Abkehr von der Schwäche, wie sie auch Larsen von ihm verlangte. Maud zeigt unerwartete Stärke, also muss Van Weyden noch stärker sein, um die Gegensätzlichkeit aufrecht zu erhalten. Als er sich allein mit den Segeln der *Ghost* abmühen muss, versteckt er auch vor ihr seine Schwäche: „From pain and sheer exhaustion I wept in the darkness, secretly, so that Maud should not know.“⁴⁰¹ Van Weyden muss jetzt stark sein für sie, denn er hat die schwere Verantwortung übernommen, sie von aller Unbill fernzuhalten, so wie die soziale Aufgabe des Mannes in unserer Gesellschaft auch heute noch definiert wird.⁴⁰²

2. 1. 1. 3 „Das Meer war unser Amerika“⁴⁰³: Das Meer als geschlechtsspezifischer Raum in Jensens „Wir Ertrunkenen“

In Carsten Jensens 2006 publiziertem Roman „Vi, de druknede“, der 2008 das erste Mal auf Deutsch („Wir Ertrunkenen“) erschien, wird die Geschichte des

³⁹⁵ London, S. 189.

³⁹⁶ London, S. 202.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Ebd.

³⁹⁹ London, S. 235.

⁴⁰⁰ London, S. 206.

⁴⁰¹ London, S. 242.

⁴⁰² Vgl. Baur, Nina und Luedtke, Jens: Männlichkeit und Erwerbsarbeit bei westdeutschen Männern. In: Baur, Nina und Luedtke, Jens (Hg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Opladen und Farmington Hills 2008, S. 81–103, hier S. 99.

⁴⁰³ Jensen, Carsten: Wir Ertrunkenen. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg. München 2010, S. 261.

dänischen Küstenortes Marstal durch ein Konglomerat fiktiver und wahrer Erinnerungen dieser Stadt erzählt. Der etwa 800 Seiten umfassende Text setzt mit dem deutsch-dänischen Krieg des Jahres 1849 ein und endet am 4. Mai 1945 mit der Kapitulation Deutschlands im Zweiten Weltkrieg. In dieser kurzen Analyse kann deshalb nur eine Figur näher betrachtet werden – die einzige Figur, die für ein Kapitel als Ich-Erzähler auftritt: Albert Madsen. Der Roman ist, abgesehen von diesem kurzen Abschnitt, in allwissender Erzähllhaltung konstruiert. Als Sohn eines Mannes, der während des deutsch-dänischen Kriegs eine seltsame Art von Berühmtheit erlangt hat und später spurlos verschwand, steht Albert für die unzähligen Söhne der Stadt, die ohne ihren Vater aufwachsen müssen:

Es gab viele Jungen in unserer Stadt, die ihren Vater ans Meer verloren hatten. Unsere Väter waren häufig weg, aber plötzlich waren sie für immer fort. Das war der ganze Unterschied, ob man einen toten oder einen lebendigen Vater hatte. Kein sonderlich großer Unterschied, aber groß genug, um zu weinen, wenn niemand es sah.⁴⁰⁴

Sein Vater, Laurids Madsen, ist berühmt dafür, dass er in der Schlacht von Eckernförde vom Deck eines explodierenden Schiffes geschleudert wurde, aber auf seinen Seestiefeln landete und überlebte: Er sei zum Himmel aufgefahren, aber das Gewicht seiner Stiefel habe ihn wieder zur Erde gezogen. In der Schule ist Albert Madsen Opfer eines unfähigen und sadistischen Lehrers, der seine Schüler mit einem Tampen verprügelt und so eine weitere Kluft zwischen Söhnen und Vätern aufwirft: „Wir verstanden das stumme Einverständnis unserer Väter mit den Misshandlungen nicht. [...] Sie waren selbst Opfer seines [des Lehrers, C. K.] Tampens gewesen. Doch sie waren blind für die Leiden ihrer Kinder.“⁴⁰⁵ Für all diese Jungen ist es selbstverständlich, dass sie eines Tages zur See fahren, dass „[d]as Schicksal, das uns erwartete [...] Prügel und Tod durch Ertrinken“⁴⁰⁶ ist. Albert beginnt als Smutje, als der Prügelknabe des gesamten Schiffes. An diesen Schlägen und „im Trotz gegen den Tampen“⁴⁰⁷ werden die Jungen erwachsen: „Wenn man ein siebzehnjähriger Matrose ist, groß und stark genug, um sich verteidigen zu können, dann hört es auf.“⁴⁰⁸ Als erwachsener Mann macht sich Albert in Laurids Seestiefeln auf die Suche nach seinem Vater und erkennt in Hobart Town in Van Diemens Land (heute Tasmanien), dass er kein Einzelfall war: „Mein *papa tru* [Pidgin-Englisch für Vater, C. K.] hatte sich auf tausend Schiffen anheuern lassen und war zu tausend Zielen aufgebrochen. [...] Laurids Madsen war kein Mann. Er war eine ganze Rasse.“⁴⁰⁹ Albert muss sich von Anthony Fox, einem Wirtshausbesitzer, sagen lassen, was für gewöhnlich passiert:

⁴⁰⁴ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 72.

⁴⁰⁵ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 92.

⁴⁰⁶ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 110.

⁴⁰⁷ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 119.

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 145.

„Ein Seemann, wo gehört der hin? An Deck? Oder zur Frau Gemahlin und den Kindern? Es kommt vor, dass ihn etwas durcheinanderbringt. Dann fängt er an zu leben, als wäre sein Leben ein Garn, das sich wieder und wieder spinnen lässt. Er ertrinkt zehnmal und taucht zehnmal wieder auf, jedes Mal in den Armen einer neuen Frau. Zu Hause trauern die Hinterbliebenen. Aber er sitzt auf einem anderen Kontinent an der Wiege und lacht, bis er auch diese Familie leid ist. Glaub mir. Ich hab's schon erlebt.“⁴¹⁰

In dieser Passage wird ein deutlicher Antagonismus zwischen Frauen und Männern spürbar, der in „Wir Ertrunkenen“ immer wieder zum Thema wird. Das Meer ist hier das Instrument, das es Männern ermöglicht, ihr Leben wieder und wieder auf Kosten unterschiedlicher Frauen zu erneuern, sich immer und immer wieder zu erfinden. Von Frauen kann das Meer nicht in dieser Weise benutzt werden, Frauen bleiben mit den Kindern zu Hause und warten auf ihre Männer; mit ihrer Trauer und Verzweiflung beeinflussen die Frauen so ihre Söhne. Albert muss sich fragen lassen: „„Ein junger Mann geht zur See, um von seinem Vater fortzukommen. Doch du suchst nach ihm. Das ist der falsche Kurs. Ist es wegen deiner Mutter?““⁴¹¹ Aber Albert sucht nach Laurids, um sich selbst zu helfen, er „„muss die Wahrheit kennen““⁴¹², er „„braucht einen Maßstab““⁴¹³:

Früher hatte ich mich jeden Tag so nach ihm [seinem Vater, C. K.] gesehnt, dass mir das Herz weh tat. Dann wurde ich erwachsen, und Bitterkeit mischte sich in die Sehnsucht. Ich hatte nie daran gezweifelt, dass er noch am Leben war, und ich nahm an, dass er verschwand, weil er verschwinden wollte. Ich musste wissen, warum.⁴¹⁴

Auf Laurids Spuren begibt er sich in ein lebensbedrohliches Abenteuer. Fox, der Wirtshausbesitzer, gibt ihm einen Tipp: Jack Lewis, der übel beleumdete Kapitän der *Flying Scud*, weiß, wo sich Laurids Madsen aufhält. Albert findet Lewis, der ihn an Bord nimmt und ihm ans Herz legt: „„Nimm dir stattdessen [statt einer Frau, C. K.] den Stillen Ozean zur Braut. Sie wird für dein Auskommen sorgen und dir allen Spaß verschaffen, den du dir wünschen kannst.““⁴¹⁵ Lewis selbst macht überaus schmutzige Geschäfte: Er liefert lebende Menschen an Kannibalenstämme und erhält im Ausgleich dafür Südseeperlen. Albert ist über alle Maßen entsetzt, aber der Aufenthalt an Bord der *Flying Scud* bringt ihn unerwartet seinem Vater näher – denn er erlebt den Stillen Ozean selbst:

Auf einmal verstand ich meinen *papa tru*. Es kommt ein Moment im Leben eines Seemanns, dachte ich, an dem er auf festem Grund und Boden nicht mehr länger zu Hause ist; und dann ergibt er sich dem Stillen Ozean, auf dem kein Land das Auge bremst, wo Himmel und Meer sich ineinander spiegeln, bis oben und unten ihre Bedeutung verlieren und die Milchstraße aussieht wie der Schaum einer sich

⁴¹⁰ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 146.

⁴¹¹ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 161.

⁴¹² Ebd.

⁴¹³ Ebd.

⁴¹⁴ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 162.

⁴¹⁵ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 155.

brechenden Welle, wo der Erdball wie ein Schiff inmitten der fallenden und steigenden Brandung des Sternenhimmels rollt und die Sonne nur noch ein kleiner glühender Punkt im Meeresleuchten der nächtlichen See ist. [...] Es war eine Mystik, die von der unendlichen Fläche des Stillen Ozeans ausging, und mein *papa tru* musste sie irgendwann einmal gespürt haben. Und wer sie erst einmal gespürt hat, kehrt nie mehr zurück.⁴¹⁶

Hier schildert Albert das Meer in seiner ganzen hypnotisierenden Kraft, in der sich ein Mann selbst verlieren kann. Dies ist die Mystik, die Frauen nicht durchdringen können, die ihnen entgeht, da die gesellschaftlichen Strukturen ihnen einen anderen Platz zuweisen. Und da ihnen das Wissen um diese Liebe zum Stillen Ozean fehlt, stehen sie in Opposition zu den Männern, die diesem Gefühl nachjagen wollen. Albert, der noch glaubt, seinen Vater verstehen zu können, wird durch Jack Lewis' gewaltsamen Tod durch die Gewehre der kannibalistischen Inselbewohner zum Kapitän der *Flying Scud* und segelt nun selbst nach Samoa, wo sich sein Vater angeblich aufhalten soll. Gleichzeitig „frei und gefesselt“⁴¹⁷ an das Menschenhändlerschiff, das ihn zu Laurids bringt, erfährt er das wahre Paradox des Meeres: „Es schien so unendlich groß, das Meer. Es konnte dich überallhin führen, und doch legte es dich in Eisen.“⁴¹⁸ Um seine Ehre zu retten, riskiert Albert wissentlich Schiffbruch an Samoas Küste. So muss er niemandem erklären, dass er Kapitän der *Flying Scud* geworden ist und dass er nicht durch Mord in diese Position kam. Er überlebt den Schiffbruch zusammen mit der Mannschaft, für die er Verantwortung übernommen hat und findet schließlich seinen Vater. Albert muss erkennen, dass er seinen Vater für die Entscheidung, die dieser getroffen hat, nicht respektieren kann. Laurids Madsen hat sich in Samoa verloren. Er lebt, verlottert und langbärtig, mit einer neuen Familie: „Er hatte nicht nur drei Söhne wie in der alten, sondern seine Kinder auch nach uns benannt.“⁴¹⁹ Fünfzehn Jahre hat Laurids in diesem „dumme[n] und boshafte[n] Traum“⁴²⁰ verbracht: „Hier unter Palmen hatte mein Vater die Familie wiedererschaffen, der er einst den Rücken kehrte.“⁴²¹ Albert ist tief getroffen: „Ich hätte lieber sein Grab als ihn selbst gefunden.“⁴²² Laurids Madsen steht als Beispiel für die Verwirrung, die einen Mann im Angesicht seiner Möglichkeiten überkommen kann. Das Meer, das auf diese Weise die unbegrenzte Freiheit verspricht, ist gleichzeitig das Instrument zur kontinuierlichen Neuerfindung der männlichen Identität und zu ihrer völligen Zersplitterung. Laurids Madsen führt vor, „wie schief es gehen kann, wenn man sich nicht daran erinnert, wer man ist“⁴²³. Nach Abreise seines Sohnes wird Laurids sich den Bart stutzen und „beinahe respektabel“⁴²⁴ werden, nur um

⁴¹⁶ Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 163.

⁴¹⁷ Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 209.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 233.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 233f.

⁴²² Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 234.

⁴²³ Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 239.

⁴²⁴ Jensen: *Wir Ertrunkenen*, S. 244.

Samoa eines Tages wieder per Boot zu verlassen und endgültig unterzutauchen. Albert hingegen hat die Möglichkeit, seine letzten Jahre an Land zu verbringen. Er vertauscht „ein kleines Deck mit einem größeren“⁴²⁵. Er erklärt, „[d]ie ganze Welt bewege sich vorwärts wie ein Schiff auf See, und die Insel sei lediglich ein solches Schiff im endlosen Meer der Zeit auf dem Weg in die Zukunft“⁴²⁶. Während sich viele Familien des beginnenden 20. Jahrhunderts nach Amerika absetzen, nehmen die Marstaler ihre Rolle als „die Übriggebliebenen“⁴²⁷ an. Sie richten „den Blick aufs Meer. Das Meer war unser Amerika, das sich weiter erstreckte als jede Prärie, ungezähmt wie am ersten Tag der Schöpfung. Niemand besaß es.“⁴²⁸ Aber dieser Ruf des Meeres ist geschlechtsspezifisch:

Sogar im Bett, wenn wir schliefen, träumten wir vom Meer. Nur die Frauen hörten die Melodie nicht. Sie konnten es nicht. Oder sie wollten es nicht. Wenn sie auf der Straße standen, sahen sie nie hinunter zum Hafen. Sie schauten landeinwärts auf die Insel. Sie mussten daheim bleiben und die Lücken schließen, die wir hinterließen. Wir hörten den Gesang der Sirenen, sie verstopften sich die Ohren und beugten sich über den Waschtrog. Sie wurden nicht verbittert, aber hart und pragmatisch.⁴²⁹

Obwohl es im Verlauf des Romanes auch eine Frau gibt, die zur See fährt, überwiegt der Eindruck dieser problematischen Beziehung der Marstaler Frauen zum Meer. Ironischerweise ist es Albert selbst, der indirekt für den Abstieg Marstals verantwortlich ist. Er, der den Seemann als den perfekten Mann des neuen Zeitalters malt, gibt einer Frau, die das Meer hasst, die Mittel, um die Männer dem Meer zu entziehen. Aber zunächst zum Seemann als Idealbild des Mannes im 20. Jahrhundert. Albert verteidigt diese Möglichkeit, Männlichkeit unter Beweis zu stellen, mit aller Kraft:

„Nehmen Sie nur den Seemann“, sagte er. „Er heuert auf einem neuen Schiff an. Er ist umgeben von lauter Fremden. Sie stammen nicht nur aus anderen Städten und Landesteilen, häufig auch aus ganz anderen Nationen. Aber er muss lernen, mit ihnen zusammenzuarbeiten. Seine Sprache passt sich an, er lernt nicht nur neue Wörter und andere Grammatiken, er macht auch die Bekanntschaft mit ganz anderen Denkweisen. Er wird eine andere Art von Mensch als derjenige, der sein Leben lang in derselben Ackerfurche pflügt. Und solche Menschen braucht die Welt, keine Nationalisten und Kriegstreiber. Das ist der Kern der seemännischen Lebensweise, von der ich fürchte, dass dieser Krieg sie zerstören wird.“⁴³⁰

Der Seemann wird in diesem Textabschnitt auch als der ideale Mensch des 21. Jahrhunderts präsentiert. In seinem Nachwort zur deutschen Taschenbuchausgabe bedauert Carsten Jensen den „historischen

⁴²⁵ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 260f.

⁴²⁶ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 261.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 305.

Erinnerungsverlust“⁴³¹ Dänemarks. Dass sich die Dänen nicht länger als „Seefahrtsnation“⁴³², sondern als „Bauernnation“⁴³³ betrachteten, sei ein „tragische[r] Erinnerungsverlust“⁴³⁴. Der „Seemann [sei, C. K.] im Zeitalter der Globalisierung ein besserer Stammvater als der Bauer“⁴³⁵. Marstals Niedergang wird in „Wir Ertrunkenen“ durch die Entscheidung Alberts beschleunigt, die junge Witwe Klara Friis, mit der er sich eigentlich nur wegen ihres Sohnes Knud Erik verlobt hat, als Alleinerbin einzusetzen. Knud Erik erkennt früh, dass „die Mutter und Albert zwei völlig verschiedene Welten repräsentierten, zwischen denen er unmöglich eine Brücke zu schlagen vermochte“⁴³⁶. Albert sieht im Typus des zur See fahrenden Mannes eine echte Chance für die Zukunft, Klara Friis, Witwe eines Seemanns und Mutter eines Sohnes, der unbedingt zur See fahren will, hasst das Meer und seinen Ruf an die Männer Marstals. Für ihren Sohn ist das Meer direkt mit der Aufgabe verbunden, ein Mann zu werden: „Blaues Meer und weiße Segel, das war die Farbpalette seines Gemüts. Seemann bedeutete das. Es hätte ebenso gut auch nur Mann heißen können. Es war das Versprechen der Männlichkeit, das einen Jungen aufs Meer zog.“⁴³⁷ In Marstal ist die Männlichkeit des Seemanns unbestritten die hegemoniale Männlichkeit: „Für die einfachen Leute stellte sich die Frage nicht, ob ein Sohn zur See gehen sollte oder nicht. Er gehörte vom ersten Tag an dem Meer. Es stellte sich lediglich die Frage nach dem Namen des Schiffs, auf dem er zum ersten Mal anmusterte. Das war die Wahl, die es gab.“⁴³⁸ Klara Friis stürzt ihren Sohn in tiefe Verunsicherung, indem sie ihn partout nicht ans Meer verlieren will. Albert, der alte Mann, der sich in Marstal zur Ruhe gesetzt hat, muss erkennen, dass er sich in einer Stadt der Frauen aufhält. Er hat das dritte Alter des Seemanns erreicht: „Zusammen mit den anderen Jungen der Stadt hatte er das Inselmeer damals erkundet, jetzt suchte er die vertrauten Orte wieder auf. Zwischen Kindheit und Alter lagen die Weltmeere. Nun kehrte er zurück zu den kleinsten Buchstaben der Seekarte.“⁴³⁹ Und so kehrt er eben auch in die Sphäre der Frauen zurück. Als Klara Friis herausfindet, dass ihr Sohn in Alberts Gegenwart ein ganz anderes Leben lebt, nämlich eines, in dem er tatsächlich zur See gehen wird, entlädt sich ihr Hass auf das Meer an Albert. Dennoch beschließt Klara, Albert zum Mann zu nehmen, um ihre eigene Hilflosigkeit zu mildern. Albert, der den Klatsch in Marstal fürchtet, willigt zwar in die Verlobung ein, versucht die tatsächliche Heirat aber so lange aufzuschieben, bis es kein Entkommen mehr gibt. So beschließt Albert in der Nacht, bevor er sich dem Unausweichlichen ergeben muss, aufrecht in den Seestiefeln seines Vaters Laurids, die er immer noch trägt,

⁴³¹ Jensen, Carsten: Ein langer Weg nach Hause. In: Jensen, Carsten: Wir Ertrunkenen. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg. München 2010. S. 779–805, hier S. 780.

⁴³² Ebd.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ Jensen: Ein langer Weg nach Hause, S. 781.

⁴³⁶ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 367.

⁴³⁷ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 372.

⁴³⁸ Ebd.

⁴³⁹ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 388.

zu sterben. Mit seinem Tod erhält Klara Friis, seine Alleinerbin, die Möglichkeit, Marstal nachhaltig zu verändern:

Klara Friis, eine Seemannswitwe von bescheidener Herkunft, hatte ein Herrschaftshaus, ein Maklerkontor und eine Flotte Schiffe geerbt. Mit einem Schlag war sie zu einem der größten Schiffsreeder der Stadt geworden. Mit der letzten Glut der Jugend auf den Wangen hatte sie nach dem großen Preis gegriffen und ihn gewonnen. [...] Wir begriffen nicht, dass das Interessante an Alberts Erbe nicht die Höhe der Summe war, sondern die Macht, die sie verlieh.⁴⁴⁰

Klara hat ein deutliches Ziel vor Augen: „Marstal soll ein guter Ort werden, um hier aufzuwachsen“, erklärte sie. „Kein Ort, an dem man die Jungen zu Fischfutter und die Mädchen zu Witwen macht.“⁴⁴¹ Als Knud Erik, der nun doch zur See gegangen ist, auf Heimaturlaub ist, empört sie sich über die Spuren, die das Leben auf dem Meer am Körper ihres Sohnes hinterlässt:

Der Anblick der Narben, die Risse und Salzwasserbeulen an Knud Eriks armen Fingern, an seinen Handgelenken und am Hals hinterlassen hatten, empörte sie. Sie hatte an afrikanische Sklaven denken müssen, die in Ketten quer über den großen Kontinent geschleppt wurden, bevor man sie auf Schiffe verlud und später verkaufte. Solche Narben mussten sie dort gehabt haben, wo das Eisen an der nackten, ungeschützten Haut scheuerte. Und genau darum ging es. Sie wollte die Sklaven befreien. Sie wollte Knud Erik von den Ketten befreien, die eine verrückte und missverstandene Männlichkeit ihm angelegt hatte.⁴⁴²

Klara Friis ist besessen davon, ihren Sohn von den Anforderungen dieser „verrückte[n] und missverstandene[n] Männlichkeit“⁴⁴³ zu befreien, während Knud Erik es kaum erwarten kann, aufs Meer zurückzukehren. Er täuscht seine Mutter, um seine Freiheit zu erlangen. Als das Schiff, auf dem sie ihn fälschlicherweise vermutet, untergeht, hält Klara ihren Sohn für tot. Nachdem er doch wieder auftaucht, da er sie über den Namen des Schiffes belogen hat, auf dem er sich befindet, erklärt sie ihn für tot und wendet sich von ihm ab. Sie investiert ihr Geld, um der Marstaler Bevölkerung Bildung, soziale Sicherheit und somit eine Alternative zum Meer zu bieten: „Sie wollte die Frauen selbständiger machen. Sie mussten mithelfen, ein Gegengewicht zur Tyrannei des Meeres zu schaffen.“⁴⁴⁴ Gleichzeitig legt sie mit ihren Entscheidungen in der Reederei die Schiffe fest. Klara betrachtet dies als „Liebesgabe“⁴⁴⁵ an die Stadt: „Sie wollte die Stadt vor dem Meer retten. Sie wollte der Stadt ihre Söhne zurückgeben, den Müttern ihre Jungen, den Frauen ihre Männer, den Kindern ihre Väter.“⁴⁴⁶ Der Zweite Weltkrieg macht ihr einen Strich durch die Rechnung:

⁴⁴⁰ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 450.

⁴⁴¹ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 453.

⁴⁴² Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 557f.

⁴⁴³ Ebd.

⁴⁴⁴ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 652.

⁴⁴⁵ Jensen: Wir Ertrunkenen, S. 656.

⁴⁴⁶ Ebd.

Es sterben mehr Männer als jemals zuvor. In „Wir Ertrunkenen“ tut sich eine klar erkennbare Kluft zwischen Männern und Frauen auf. Das Meer, der Stille Ozean, erscheint als ein Raum, der nur einem Geschlecht alle Träume verwirklichen kann und das andere unübersehbar benachteiligt, solange es sich an die tradierten Rollen hält. So wird das Meer selbst zum Gegner der Frauen – es sind die Männer, die eher eine Beziehung mit dem Meer, als mit den Frauen haben. Das Meer erscheint auch hier als bestrickendes Mysterium des Lebens, mit dessen Hilfe sich die hegemoniale Männlichkeit Marstals überhaupt erst entwickeln kann. Diese Art Männlichkeit ist auch als ein Vorschlag für die hegemoniale Männlichkeit im Zeitalter der Globalisierung zu verstehen und verweist so auf kommende Herausforderungen, an denen sich Männlichkeit entwickeln muss.

2. 1. 1. 4 „[H]e [...] always quietly and calmly let the horns pass him close each time“⁴⁴⁷: Die Auslagerung der Erotik und der Deckmantel der Aficion in Hemingways „The Sun Also Rises“

Hemingways „The Sun Also Rises“ (1926) wird allgemein als „the testament of the Lost Generation“⁴⁴⁸ betrachtet und handelt im Wesentlichen von einer Gruppe von Freunden, die sich mehr oder weniger ziellos in Frankreich, Spanien und Amerika herumtreiben. Jake, der Ich-Erzähler, zeichnet sich vor allem durch eine mysteriöse Verwundung aus, die er aus dem Krieg zurückbehalten hat und die ihn offensichtlich impotent macht. Er liebt Lady Brett Ashley, die ihn nach eigener Aussage ebenfalls liebt, die aber nicht über seine Impotenz hinwegsehen kann. Mit Robert Cohn, einem jüdischen Schriftsteller, entsteht um Brett das bekannte Triangel von Begehrlichkeiten: Brett liebt eigentlich Jake, Jake liebt eigentlich Brett und Robert, der mit „the first girl who was nice to him“⁴⁴⁹ verheiratet ist und Kinder hat, liebt Brett ebenfalls. Roberts Männlichkeit wird bereits im ersten Kapitel als passiv gekennzeichnet, obwohl er einst „middleweight boxing champion“⁴⁵⁰ von Princeton war. In Princeton hat man ihn wegen seines Jüdischseins diskriminiert: „No one had ever made him feel he was a Jew, and hence any different from anybody else, until he went to Princeton.“⁴⁵¹ Aus diesem Erlebnis behält er „[a] painful self-consciousness“⁴⁵² zurück, die ihn nicht widersprechen lässt, als eine Ehe naht: „He had been taken in hand by a lady who hoped to rise with the magazine [of which he was editor, C. K.]. She was very forceful, and Cohn never had a chance of not being taken in hand. Also he was sure that he loved her.“⁴⁵³ Jake trifft ihn und seine Frau in Paris und fasst am Ende des ersten Kapitels zusammen: „I rather liked him and

⁴⁴⁷ Hemingway, Ernest: The Sun Also Rises. New York u. a. 2006, S. 171.

⁴⁴⁸ Charters, Ann: Introduction. In: Kerouac, Jack: On the Road. Introduction by Ann Charters. London 2000, S. vii–xxxii, hier S. vii.

⁴⁴⁹ Hemingway, S. 12.

⁴⁵⁰ Hemingway, S. 11.

⁴⁵¹ Hemingway, S. 12.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Hemingway, S. 13.

evidently she led him quite a life.“⁴⁵⁴ Als Jake ihn einige Zeit später wiedertrifft, hat Robert ein Buch veröffentlicht und Angst, sein Leben zu verschwenden. Jake versucht ihn zu beschwichtigen:

„Nobody ever lives their life all the way up except bull-fighters.“

„I’m not interested in bull-fighters. That’s an abnormal life. I want to go back in the country in South America. We could have a great trip.“

„Did you ever think about going to British East Africa to shoot?“

„No, I wouldn’t like that.“⁴⁵⁵

Auf diese Weise verschließt sich Robert zwei Bereichen, die in Hemingways Texten zur Herstellung oder Bewahrung von Männlichkeit dienen: dem Interesse an Stierkämpfern und der Großwildjagd. Robert wird so in ein merkwürdiges Zwielicht gestellt. Einerseits kann er sich körperlich sehr wohl verteidigen, andererseits verhält er sich nicht männlich genug, um von Jake ernst genommen zu werden. Als beide in Paris auf Brett treffen, ergibt sich sofort eine Konkurrenzsituation: „She stood holding the glass and I saw Robert Cohn looking at her. He looked a great deal as his compatriot must have looked when he saw the promised land. Cohn, of course, was much younger. But he had that look of eager, deserving expectation.“⁴⁵⁶ Jake verbindet Roberts Sexualität sofort mit dessen jüdischer Identität und wertet sie in dieser Passage ab. Sein Gesichtsausdruck ist „eager, deserving“⁴⁵⁷ – er lässt sich seine Gefühle zu sehr ansehen und ist davon überzeugt, Brett ohne Leistung seinerseits verdient zu haben. Jake, aus seiner hilflosen Position, scheint jegliches Anzeichen einer als schwächer betrachteten Männlichkeit abzulehnen. Brett tanzt mit einer Gruppe homosexueller Männer und Jake ist nicht fähig, sich gegen seine innere Aggression zu wehren: „Somehow they always made me angry. I know they are supposed to be amusing, and you should be tolerant, but I wanted to swing on one, any one, anything to shatter that superior, simpering composure. [...] I knew then that they would all dance with her. They are like that.“⁴⁵⁸ „[T]hat superior, simpering composure“⁴⁵⁹ spiegelt Jake seine eigene Hilflosigkeit im Angesicht einer effeminierten und somit als schwächer betrachteten Männlichkeit vor. Er selbst ist auf die Erotik des Blicks angewiesen: „Brett was damned good-looking. She wore a slipover jersey sweater and a tweed skirt, and her hair was brushed back like a boy’s. She started all that. She was built with curves like the hull of a racing yacht, and you missed none of it with that wool jersey.“⁴⁶⁰ Die in Bretts Äußerem angedeutete Androgynität („like a boy’s“⁴⁶¹) wird von ihrem Verhalten gegenüber Männern fortgeführt. Sie hat eine aggressive, und deshalb männlich konnotierte Sexualität, verfügt über reichhaltige Erfahrung mit Männern (sie ist

⁴⁵⁴ Hemingway, S. 15.

⁴⁵⁵ Hemingway, S. 18.

⁴⁵⁶ Hemingway, S. 29.

⁴⁵⁷ Ebd.

⁴⁵⁸ Hemingway, S. 28.

⁴⁵⁹ Ebd.

⁴⁶⁰ Hemingway, S. 29f.

⁴⁶¹ Ebd.

verheiratet, will sich aber scheiden lassen, um wieder zu heiraten) und hat keinerlei Illusionen über sich selbst. Jakes Impotenz erscheint ihr als Strafe für „the hell I’ve put chaps through“⁴⁶². Jake behauptet: „[W]hat happened to me is supposed to be funny. I never think of it.“⁴⁶³ Aber für ihn selbst ist sein Zustand eine Katastrophe: „I was pretty well through with the subject. At one time or another I had probably considered it from most of its various angles, including the one that certain injuries or imperfections are a subject of merriment while remaining quite serious for the person possessing them.“⁴⁶⁴ Diese Verletzung hat Jakes Männlichkeit von einer hegemonialen zu einer marginalen gemacht und selbstverständlich ist er von der Situation mit Brett zutiefst frustriert:

Probably I never would have had any trouble if I hadn’t run into Brett when they shipped me to England. I suppose she only wanted what she couldn’t have. [...] I was thinking about Brett and my mind stopped jumping around and started to go in sort of smooth waves. Then all of a sudden I started to cry.⁴⁶⁵

In diesem Textabschnitt wird Jakes Männlichkeit als passiv geschildert – Bretts Verlangen nach „what she couldn’t have“⁴⁶⁶ bestimmt sein emotionales Sein, nicht sein eigenes männlich-aktives Begehren. Er ist zu einem Beobachterdasein verdammt, als sich die Affäre zwischen Robert und Brett entwickelt. Erst jetzt, als Robert bedrohlich wird, beginnt Jake ihn ernst zu nehmen: „Externally he had been formed at Princeton. Internally he had been moulded by the two women who had trained him.“⁴⁶⁷ Trotzdem versucht Robert, seine Frau auf einen Urlaub nach England abzuschieben, um freie Hand mit Brett zu haben. Die schneidenden Kommentare seiner Frau Frances nimmt Robert hin, ohne sich zu wehren. Jake bemerkt:

I do not know how people could say such terrible things to Robert Cohn. There are people to whom you could not say insulting things. They give you a feeling that the world would be destroyed, would actually be destroyed before your eyes, if you said certain things. But here was Cohn taking it all.⁴⁶⁸

Auch hier wird Roberts passive Männlichkeit unterstrichen: „[H]ere was Cohn taking it all.“⁴⁶⁹ Für Jake setzt Roberts Interesse an Brett Brett selbst herab und er unternimmt einen letzten Versuch, sie für sich zu behalten:

„Couldn’t we live together, Brett? Couldn’t we just live together?“
„I don’t think so. I’d just *tromper* you with everybody. You couldn’t stand it.“
„I stand it now.“

⁴⁶² Hemingway, S. 34.

⁴⁶³ Ebd.

⁴⁶⁴ Hemingway, S. 35.

⁴⁶⁵ Hemingway, S. 39.

⁴⁶⁶ Ebd.

⁴⁶⁷ Hemingway, S. 52.

⁴⁶⁸ Hemingway, S. 56.

⁴⁶⁹ Ebd.

„That would be different. It's my fault, Jake. It's the way I'm made.“⁴⁷⁰

Hier wird das traditionelle Geschlechterverständnis umgekehrt: Brett ist das (sexuell) aktive, bestimmende Element, Jake nimmt die Rolle der um (asexuelle) Aufmerksamkeit bettelnden Weiblichkeit ein. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass die explizit für Jakes Männlichkeit bedrohliche aggressive Weiblichkeit Bretts in „The Sun Also Rises“ nicht abgewertet, sondern im Gegenteil aufgewertet wird. Für Jake bleibt sie begehrenswert. Die Unerreichbarkeit fügt ein quälendes und zugleich faszinierendes Element hinzu. Brett ist auch keine mütterliche Frau, sie gibt an, auch hier eher pragmatisch veranlagt zu sein: „I never liked children much, but I don't want to think I'll never have them. I always thought I'd have them and then like them.“⁴⁷¹ Diese entspannte Einstellung zur Fortpflanzung ist bei einer Frau von 34 Jahren sehr ungewöhnlich, selbst heute noch.

Im zweiten Buch des Romans treffen sich die Freunde in Montoya in Pamplona, um der Fiesta beizuwohnen. Brett kommt nicht mit Robert, sondern ihrem Verlobten Mike Campbell. Jake beobachtet Roberts wachsende Nervosität: „I have never seen a man in civil life as nervous as Robert Cohn – nor as eager. I was enjoying it. It was lousy to enjoy it, but I felt lousy. Cohn had a wonderful quality of bringing out the worst in anybody.“⁴⁷² Er beginnt, Robert mit Bemerkungen über Brett und ihren Verlobten zu quälen. „Why I felt that impulse to devil him I do not know. Of course I do know. I was blind, unforgivingly jealous of what had happened to him. [...] I certainly did hate him.“⁴⁷³ Von zwei marginalisierten Männlichkeiten nimmt Jake immer noch die untere Position ein, denn er hat Brett nie besessen. In Roberts Fall bedingt seine innere Disposition die marginalisierte Männlichkeit, Jake wird durch seinen Körper an den Rand gedrängt. Jake bemüht sich, Robert im Kreis der Freunde auf den untersten Rang zu verweisen. Im Gespräch mit seinem Freund Bill, der Jake anklagt, „an expatriate“⁴⁷⁴ „of the worst type“⁴⁷⁵ zu sein, verteidigt Jake seine Position. Bill wirft ihm vor:

„You're an expatriate. You've lost touch with the soil. You get precious. Fake European standards have ruined you. You drink yourself to death. You become obsessed by sex. You spend all your time talking, not working. You are an expatriate, see? You hang around cafés. [...] One group claims women support you. Another group claims you're impotent.“

„No“, I said. „I just had an accident.“⁴⁷⁶

⁴⁷⁰ Hemingway, S. 62.

⁴⁷¹ Hemingway, S. 54.

⁴⁷² Hemingway, S. 104.

⁴⁷³ Hemingway, S. 105.

⁴⁷⁴ Hemingway, S. 120.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

Bill bombardiert Jake hier mit Vorwürfen der Unmännlichkeit. Sich zu Tode zu trinken, sich an der Sexualität zu berauschen, mehr zu reden als zu arbeiten, sich von Frauen aushalten zu lassen und schließlich auch noch impotent zu sein – dies sind alles Abweichungen von der am bürgerlichen Modell des arbeitenden Familienvaters ausgerichteten hegemonialen Männlichkeit. Jake rettet sich mit dem Verweis auf den „accident“⁴⁷⁷, eben darauf, dass äußerliche Umstände einen Anschein begünstigen, aber dass hier keine innerliche Disposition zur Diskussion steht. Der Unfall wird als Schicksalsschlag vorgeschoben. In Pamplona ergibt sich für Jake allerdings die Möglichkeit, seine marginalisierte Männlichkeit durch seine Begeisterung für den Stierkampf auszugleichen. Der Besitzer des Hotels Montoya, in dem sich die Freunde verabredet haben, teilt diese Leidenschaft: „He always smiled as though bull-fighting were a very special secret between the two of us; a rather shocking but really very deep secret that we knew about. He always smiled as though there were something lewd about the secret to outsiders.“⁴⁷⁸ Dieses Verhalten des Hotelbesitzers rückt den Stierkampf ganz deutlich an die Stelle der Sexualität, eine besondere Auszeichnung, ein „very special secret between the two of us“⁴⁷⁹, das behandelt wird, als sei es „lewd“⁴⁸⁰. Diese Homosozialität der Aficionados rückt Jake wieder in die Mitte einer in diesem Moment der spanischen Fiesta als hegemoniale Männlichkeit betrachteten Gemeinschaft:

I had stopped at the Montoya for several years. We never talked for very long at a time. It was simply the pleasure of discovering what we each felt. Men would come in from distant towns and before they left Pamplona stop and talk for a few minutes with Montoya about bulls. These men were aficionados. [...] Somehow it was taken for granted that an American could not have aficion. [...] Montoya could forgive anything of a bull-fighter who had aficion. He could forgive attacks of nerves, panic, bad unexplainable actions, all sorts of lapses. For one who had aficion he could forgive anything. At once he forgave me all my friends. Without his ever saying anything they were simply a little something shameful between us, like the spilling open of the horses in bull-fighting.⁴⁸¹

Aficion ist hier ein Instrument, das hegemoniale Männlichkeit garantiert, eine Art Deckmantel für alle Schwächen, die ein Mann besitzt, wie „attacks of nerves“, „panic“ oder „all sort of lapses“⁴⁸² – wie merkwürdige Freunde. Im Kreise der Aficionados ist so auch Jakes Impotenz kein Problem. Die Aficion ist der perfekte Deckmantel, oder zumindest der perfekte Ausgleich – eine höhere Kategorie, die alle Anschuldigungen der Unmännlichkeit auszubügeln vermag. Hier ist auch Jakes Sexualität des Blicks gut aufgehoben. Unter seinen Augen wird der Bulle des Kampfes, den sie sich noch vor Beginn der Fiesta ansehen, „the great hump of muscle on his neck swollen tight, his body muscles

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Hemingway, S. 136.

⁴⁷⁹ Ebd.

⁴⁸⁰ Ebd.

⁴⁸¹ Hemingway, S. 137.

⁴⁸² Alle drei ebd.

quivering“⁴⁸³ zu einer erotischen Projektionsfläche, die durch den Besitz von Hörnern phallisch aufgeladen wird. Die Männer, die den Stierkampf mit Brett besuchen, versuchen sie davon abzuhalten, sich die grauslicheren Teile des Kampfes genauer anzusehen, aber „[s]he was watching, fascinated“⁴⁸⁴. Auch auf dem Gebiet der *Aficion* läuft Brett Jake den Rang ab. Weibliche Sensibilität hält sie nicht davon ab, sexuelles Vergnügen aus dem Kampf zu ziehen. Robert wird von Bretts Verlobtem sofort als „steer“⁴⁸⁵ klassifiziert, als Bulle, der den Kampfstier in die Arena begleitet, aber nie selbst in den Kampf verwickelt wird: „They [steers, C. K.] lead such a quiet life. They never say anything and they’re always hanging about so.“⁴⁸⁶ Robert „follow[s] Brett around like a steer all the time“⁴⁸⁷. Dieser Vergleich weist Brett den Platz des Kampfstiers zu, also den im System *Aficion* am stärksten erotisierten Subjekt überhaupt. Auch Robert wird über das sexuelle Vergnügen des Beobachters definiert: „He could not stop looking at Brett. It seemed to make him happy. It must have been pleasant for him to see her looking so lovely, and know he had been away with her and that every one knew it.“⁴⁸⁸ In dieser Situation wird Robert als schwächer diffamiert, weil er Brett ansieht, nicht etwa den Bullen. Als die Fiesta endlich beginnt („the fiesta exploded“⁴⁸⁹), bewegen sich die Freunde in einem siebentägigen Ausnahmezustand: „Everything became quite unreal finally and it seemed as though nothing could have any consequence. It seemed out of place to think of consequences during the fiesta.“⁴⁹⁰ Der Stierkämpfer Pedro Romero nimmt die Phantasie der gesamten Gruppe gefangen: „The boy was nineteen years old [...]. [...] He was standing, straight and handsome and altogether by himself [...].“⁴⁹¹ Brett zeigt sich völlig in ihrem Element. Sie „couldn’t take her eyes off“⁴⁹², sowohl vom jungen Stierkämpfer als auch von den vom Stier aufgeschlitzten Pferden, während Robert „quite green“⁴⁹³ um die Nase wird, obwohl er im Vorhinein großspurig befürchtet hatte, der Kampf könne ihn langweilen. „He [Robert, C. K.] said Brett was a sadist’, Mike said. ‚Brett’s not a sadist. She’s just a lovely, healthy wench.“⁴⁹⁴ Jake wird zu Bretts Tor in die Welt der *Aficion*: „I sat beside Brett and explained to Brett what it was all about.“⁴⁹⁵ Sie verliebt sich Hals über Kopf in Romero, der auch von Jake als Träger einer überlegenen, von der *Aficion* geadelten Männlichkeit erkannt und deshalb nicht als Konkurrent beklagt wird: „Romero never made any contortions, always it was straight and pure and natural in line. [...] Romero’s bull-fighting gave real emotion, because

⁴⁸³ Hemingway, S. 143.

⁴⁸⁴ Hemingway, S. 144.

⁴⁸⁵ Hemingway, S. 146.

⁴⁸⁶ Ebd.

⁴⁸⁷ Ebd.

⁴⁸⁸ Hemingway, S. 150.

⁴⁸⁹ Hemingway, S. 156.

⁴⁹⁰ Hemingway, S. 158.

⁴⁹¹ Hemingway, S. 167.

⁴⁹² Hemingway, S. 169.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Hemingway, S. 170.

⁴⁹⁵ Hemingway, S. 171.

he kept the absolute purity of line in his movements and always quietly and calmly let the horns pass him close each time."⁴⁹⁶ Romero ist in der Lage, die maskulin konnotierte Kraft des Stiers („the horns“⁴⁹⁷) zu beherrschen: „Romero had the old thing, the holding of his purity of line through the maximum of exposure [...].“⁴⁹⁸ Allein ihn zu beobachten macht Brett „limp as a rag“⁴⁹⁹: „My God! he's a lovely boy', Brett said. ‚And how I would love to see him get into those clothes. He must use a shoehorn.‘“⁵⁰⁰ Sie schickt Robert weg, sie ist „so sick of him“⁵⁰¹ und beginnt eine Affäre mit Romero, der im Umfeld der Fiesta als höchste erreichbare Männlichkeit erscheint. Robert klagt Jake an, zwischen den beiden vermittelt zu haben, ein „pimp“⁵⁰² zu sein und rächt sich an ihm auf körperliche Weise: „He hit me and I sat down on the pavement. As I started to get on my feet he hit me twice. I went down backward under a table. I tried to get up and felt I did not have any legs.“⁵⁰³ Wie schon in „Moby Dick“ verliert Jake seine „legs“⁵⁰⁴ an den Vertreter einer für den Moment überlegeneren Männlichkeit. Als er Robert später auf seinem Zimmer trifft, liegt dieser weinend auf dem Bett und sehnt sich nach der Vergangenheit: „You were the only friend I had, and I loved Brett so.“⁵⁰⁵ Robert sehnt sich also nach dem Triangel zurück, das unter anderem durch das Umfeld der Fiesta zerstört worden ist. Nun haben beide Brett an Romero verloren, der Brett mit den Ohren der von ihm besieigten Stiere beschenkt. Robert rächt sich auch an Romero: „[H]e went in and found Brett and the bull-fighter chap in the bull-fighter's room, and then he massacred the poor, bloody bull-fighter.“⁵⁰⁶ Brett schreit ihn an, „[t]hen Cohn broke down and cried, and wanted to shake hands with the bull-fighter fellow. He wanted to shake hands with Brett, too.“⁵⁰⁷ An diesem Punkt disqualifiziert sich Robert, indem er nicht nur Romeros während der Fiesta hegemoniale Männlichkeit durch eine minderwertige zu übertreffen versucht, diesen Versuch nicht einmal durchsteht, sondern sich von einer Frau davon abbringen lässt, seine Rache zu Ende zu führen. Wieder ist Brett in dieser Situation die stärkste Figur, auf Roberts verzweifelte Liebesbeteuerungen hin „she was telling him not to be a ruddy ass“⁵⁰⁸. Romero geht in seinen nächsten Stierkampf, gezeichnet von Roberts Fäusten und richtet seinen gesamten Kampf auf Brett aus: „He loved bull-fighting, and I think he loved the bulls, and I think he loved Brett. Everything of which he could control the locality he did in front of her all that

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Hemingway, S. 172.

⁴⁹⁹ Hemingway, S. 173.

⁵⁰⁰ Hemingway, S. 181.

⁵⁰¹ Hemingway, S. 185.

⁵⁰² Hemingway, S. 194.

⁵⁰³ Hemingway, S. 195.

⁵⁰⁴ Ebd.

⁵⁰⁵ Hemingway, S. 198.

⁵⁰⁶ Hemingway, S. 205.

⁵⁰⁷ Ebd.

⁵⁰⁸ Hemingway, S. 206.

afternoon.“⁵⁰⁹ Wieder besiegt Romero die erotisch aufgeladene Figur des Stiers: „[H]is left shoulder went forward between the horns as the sword went in, and for just an instant he and the bull were one, Romero way out over the bull, the right arm extended high up to where the hilt of the sword had gone in between the bull's shoulders.“⁵¹⁰ In diesem Kampf der Penetrationspotentiale gewinnt Romero die durch Robert verletzte Männlichkeit zurück: „The fight with Cohn had not touched his spirit but his face had been smashed and his body hurt. He was wiping all that out now. Each thing that he did with this bull wiped that out a little cleaner.“⁵¹¹ Sobald die Fiesta, dieser „wonderful nightmare“⁵¹², beendet ist, setzt sich Brett mit Romero ab. Als Jake sie im letzten Teil des Romans wiedertrifft, hat sie ihn bereits wieder verlassen. Romero hat sich außerhalb des Systems *Fiesta* nicht bewährt: „He really wanted to marry me. So I couldn't go away from him, he said. He wanted to make it sure I could never go away from him. After I'd gotten more womanly, of course.“⁵¹³ Romeros Männlichkeit war für Brett offensichtlich an die *Aficion* gebunden. Ohne das Umfeld der Fiesta kann er nicht mit Bretts Art von Weiblichkeit umgehen und hat auch für sie keine Faszination mehr. Sie kündigt Jake an, zu ihrem Verlobten zurückkehren zu wollen. Der Roman endet so, wie er begann. Jake und Brett befinden sich in der gleichen Situation wie zuvor: „Oh, Jake', Brett said, 'we could have had such a damned good time together.' [...] 'Yes', I said. 'Isn't it pretty to think so?'“⁵¹⁴ Dieses Gefühl einer zirkulären Bewegung hatte Jake bereits zu Beginn des Romans: „I had the feeling as in a nightmare of it all being something repeated, something I had been through and that now I must go through again.“⁵¹⁵ Das Dilemma seiner körperlichen Verfassung und seiner somit marginalisierten Männlichkeit ist nicht gelöst – Jake ist in dieser zirkulären Bewegung tatsächlich verloren.

2. 1. 1. 5 „[A] burning shuddering frightful Angel“⁵¹⁶: Die Heiligkeit des getriebenen Mannes in Kerouacs „On the Road“

Jack Kerouacs 1957 veröffentlichter Roman „On the Road“ ist im Wesentlichen ein „endless poem“⁵¹⁷ aus fünf Teilen, von denen die ersten vier unterschiedliche Reisen des Ich-Erzählers Sal Paradise mit bzw. unter dem Einfluss seines Freundes Dean Moriarty darstellen. In ihrer Einführung zu „On the Road“ schlägt Ann Charters vor, den Roman als „a quest taken by Sal Paradise, who sets out to test the American dream by trying to pin down its promise of unlimited freedom by following the example of Dean Moriarty“⁵¹⁸ zu lesen. Die

⁵⁰⁹ Hemingway, S. 220.

⁵¹⁰ Hemingway, S. 222.

⁵¹¹ Hemingway, S. 223.

⁵¹² Hemingway, S. 226.

⁵¹³ Hemingway, S. 246.

⁵¹⁴ Hemingway, S. 251.

⁵¹⁵ Hemingway, S. 71.

⁵¹⁶ Kerouac, Jack: *On the Road*. Introduction by Ann Charters. London 2000, S. 236.

⁵¹⁷ Kerouac, S. 232.

⁵¹⁸ Charters, S. xxi.

Frage ist nun, weshalb Dean Moriarty dem erzählenden Sal Paradise als jemand erscheint, der es wert ist, bewundert und begleitet zu werden. Sicher stellt Moriarty eine Art devianter Männlichkeit dar, die aber im System des Romans zur hegemonialen wird, nämlich der, der sich Paradise selbst anzunähern versucht, bis er erkennt, dass er scheitern muss, wenn er nicht vollständig außerhalb der amerikanischen Gesellschaft leben will. Paradise trifft Moriarty kurz nach dem er sich von seiner Frau getrennt hat und ihn das Gefühl beschleicht „that everything was dead“⁵¹⁹. Moriarty „actually was born on the road“⁵²⁰ und „to him sex was the one and only holy and important thing in life“⁵²¹. Moriarty ist mit einer Frau namens Marylou verheiratet, die ihn vor kurzem vor die Tür gesetzt hat. Die Tante, bei der Paradise nach der Trennung von seiner eigenen Frau lebt, „took one look at Dean and decided that he was a madman“⁵²²: „he was a young jailkid all hung-up on the wonderful possibilities of becoming a real intellectual, and he liked to talk in the tone and using the words, but in a jumbled way, that he had heard from ‚real intellectuals‘ [...]“⁵²³. Dass Moriarty so „tremendously excited with life“⁵²⁴ ist, färbt sofort auf Paradise ab. Er ist fasziniert von der ungewöhnlichen Lebensgeschichte des jungen Mannes: „In the West he’d spent a third of his time in the poolhall, a third in jail, and a third in the public library.“⁵²⁵ Moriarty ist bereits seit frühen Jahren „in reform school“⁵²⁶ gewesen: „His specialty was stealing cars, gunning for girls coming out of high school in the afternoon, driving them out to the mountains, making them, and coming back to sleep in any available hotel bathtub in town.“⁵²⁷ Er beeindruckt Paradise mit Schilderungen von „his street buddies, his innumerable girls and sex-parties and pornographic pictures, his heroes, heroines, adventures“⁵²⁸ und macht ihn so zu seinem Gefolgsmann:

I shambled after as I’ve been doing all my life after people who interest me, because the only people for me are the mad ones, the ones who are mad to live, mad to talk, mad to be saved, desirous of everything at the same time, the ones who never yawn or say a commonplace thing, but burn, burn, burn like fabulous yellow roman candles [...].⁵²⁹

Der Roman erscheint von nun an als „mad swirl“⁵³⁰ der Ereignisse, beginnend mit dem Jahr 1947. Paradieses Plan ist, auf seiner Reise so viel Geld zu verdienen, dass er sich im Haus seiner Tante über Wasser halten kann, um seinen Roman zu

⁵¹⁹ Kerouac, S. 3.

⁵²⁰ Ebd.

⁵²¹ Kerouac, S. 4.

⁵²² Kerouac, S. 5.

⁵²³ Ebd.

⁵²⁴ Kerouac, S. 6.

⁵²⁵ Ebd.

⁵²⁶ Kerouac, S. 35.

⁵²⁷ Ebd.

⁵²⁸ Kerouac, S. 7.

⁵²⁹ Ebd.

⁵³⁰ Ebd.

beenden. Er verlässt „my big half-manuscript on top of my desk“⁵³¹ und zieht mit fünfzig Dollar los, um den Pazifischen Ozean zu erreichen. Er macht sich auf nach Denver, um dort wieder mit Moriarty zusammen zu treffen. Paradise glaubt, von Moriarty getrennt eine Art Halb-Leben zu leben: „my whole life was a haunted life, the life of a ghost“⁵³², während es in Moriartys Leben stets „a schedule“⁵³³ zu geben scheint. Als er in Denver eintrifft, öffnet ihm Moriarty „stark naked“⁵³⁴ die Tür: „I saw a brunette on the bed, one beautiful creamy thigh covered with black lace, look up with mild wonder.“⁵³⁵ Moriarty ist für Paradise der Inbegriff der „sordid hipsters of America, a new beat generation that I was slowly joining“⁵³⁶. Moriarty und auch seine Freunde stehen im starken Gegensatz zu den angepassten, bürgerlichen Amerikanern um sie herum. Während diese tun „what they think they’re supposed to do“⁵³⁷, kümmert sich die „new beat generation“⁵³⁸ wenig um die Ansprüche, die die Gesellschaft an sie stellt. Paradise fühlt sich allerdings noch immer stark dem Mann-als-Ernährer-Modell des 19. Jahrhunderts verpflichtet: „What kind of old man was I that couldn’t support his own ass, let alone theirs?“⁵³⁹ In diesem Fall ist die Frau gemeint, die er auf der weiteren Reise aufgabelt. Er lebt eine Zeitlang mit ihr und ihrem Sohn als Baumwollpflücker: „Every day I earned approximately a dollar and a half. It was just enough to buy groceries in the evening on the bicycle. The days rolled by. I forgot all about the East and all about Dean and Carlo and the bloody road. [...] I was a man of the earth, precisely as I had dreamed I would be [...].“⁵⁴⁰ Aber dieses Leben ist nicht von langer Dauer: „I could feel the pull of my own life calling me back.“⁵⁴¹ Er kehrt nach New York zurück, nach „eight thousand miles around the American continent“⁵⁴². Erst nach etwa einem Jahr sieht er Dean wieder. Dieser lebt inzwischen mit einer anderen Frau zusammen, mit der er eine Tochter hat, er hat gearbeitet und viel Geld verdient. Er verlässt auch dieses Arrangement, um wieder auf Reisen zu gehen, seine „madness [...] had bloomed into a weird flower“⁵⁴³, Deans Körper beginnt diesen inneren Zustand zu reflektieren:

He had become absolutely mad in his movements; he seemed to be doing everything at the same time. It was a shaking of the head, up and down, sideways; jerky, vigorous hands; quick walking, sitting, crossing the legs, uncrossing, getting up, rubbing the hands, rubbing his fly, hitching his pants, looking up and saying

⁵³¹ Kerouac, S. 10f.

⁵³² Kerouac, S. 15.

⁵³³ Kerouac, S. 38.

⁵³⁴ Kerouac, S. 39.

⁵³⁵ Ebd.

⁵³⁶ Kerouac, S. 48.

⁵³⁷ Kerouac, S. 61.

⁵³⁸ Kerouac, S. 48.

⁵³⁹ Kerouac, S. 87.

⁵⁴⁰ Kerouac, S. 88.

⁵⁴¹ Kerouac, S. 89.

⁵⁴² Kerouac, S. 96.

⁵⁴³ Kerouac, S. 102.

„Am’, and sudden slitting of the eyes to see everywhere; and all the time he was grabbing me by the ribs and talking, talking.“⁵⁴⁴

Diese Getriebenheit, die sich nun auch in Moriartys Erscheinung manifestiert, ist „the bug“⁵⁴⁵, der von den Männern Besitz ergreift. Moriarty wird selbst zum „bug“⁵⁴⁶: „now the bug was on me again, and the bug’s name was Dean Moriarty and I was off on another spurt around the road.“⁵⁴⁷ Wieder ist es die Tatsache, dass Moriarty so „tremendously exited about everything he saw, everything he talked about, every detail of every moment that passed“⁵⁴⁸ ist, die Paradise seine Vermutung vergessen lässt, er führe ein nichtiges Leben. Moriarty ist „out of his mind with real belief“⁵⁴⁹, er wird zum „mystic“⁵⁵⁰, der besessen ist von der „purity of the road“⁵⁵¹. Bewegung wird zum Heilmittel, zum einzigen Lebensinhalt: „[W]e all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble funktion of the time, *move*.“⁵⁵² Paradise lebt immer noch ein „haunted life“⁵⁵³, nun auch in Moriartys Gegenwart. Er träumt von einer merkwürdigen, verhüllten Gestalt, die ihn durch eine Wüste verfolgt: „Something, someone, some spirit was pursuing all of us across the desert of life and was bound to catch us before we reached heaven. Naturally, now that I look back on it, this is only death: death will overtake us before heaven.“⁵⁵⁴ Diese immerwährende Flucht vor dem Tod tragen Moriarty und Paradise, im Gegensatz zu den meisten Menschen um sie herum, körperlich aus, indem sie sich, mit Hilfe von Alkohol, Drogen und Sex durch Amerika katapultieren. Die vermeintliche Sorglosigkeit auf der Straße wird eben nicht von kleinmütigen bürgerlichen Belangen gestört, wohl aber von den allgemein menschlichen. Das Verlangen nach Bewegung wird zur Besessenheit und nimmt die erste Stelle im Leben beider ein. Als sie eines Tages den Pazifischen Ozean erreichen, ruft Moriarty aus: „„We can’t go any further ‘cause their ain’t no more land!““⁵⁵⁵. Moriarty befördert Paradise aus dem Wagen und macht sich auf den Weg zurück. Moriarty „was antagonizing people away from him by degrees“⁵⁵⁶ und selbst Paradise, der so viel aufgibt, um sein Gefolgsmann zu sein, schenkt er nur dann Beachtung, wenn es seinem eigenen Fortkommen nützt. 1949 geht Paradise wieder auf die Suche nach Moriarty: „I ran immediately to Dean. He had a little house now. I was burning to know what was on his mind and what would happen now, for there was nothing behind me any more, all my bridges were

⁵⁴⁴ Kerouac, S. 103f.

⁵⁴⁵ Kerouac, S. 104.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Kerouac, S. 108.

⁵⁴⁹ Ebd.

⁵⁵⁰ Kerouac, S. 109.

⁵⁵¹ Kerouac, S. 121.

⁵⁵² Ebd. Hervorhebung im Original.

⁵⁵³ Kerouac, S. 15.

⁵⁵⁴ Kerouac, S. 112.

⁵⁵⁵ Kerouac, S. 154.

⁵⁵⁶ Kerouac, S. 141.

gone and I didn't give a damn about anything at all."⁵⁵⁷ Auch Moriarty hat sich für eine Weile ruhig verhalten, aber „now the angel had arrived and he was going mad again“⁵⁵⁸. Dieses Schema wiederholt sich fortwährend im Roman: Perioden der Ruhe und Perioden des besessenen Umherschweifens wechseln einander ab. Dieses Muster beginnt sich immer mehr zu beschleunigen, schließlich kommt Moriarty in das letzte Stadium seiner Verrücktheit. Er hat sich am Daumen verletzt:

I looked at him. He was wearing a T-Shirt, torn pants hanging down his belly, tattered shoes; he had not shaved, his hair was wild and bushy, his eyes bloodshot, and that tremendous bandaged thumb stood supported in midair at heart-level (he had to hold it up that way), and on his face was the goofiest grin I ever saw. [...] Poor, poor Dean – the devil himself had never fallen farther; in idiocy, with infected thumb, surrounded by the battered suitcases of his motherless feverish life across America and back numberless times, an undone bird.⁵⁵⁹

Den verletzten, grotesk bandagierten Daumen beschreibt Paradise als „the symbol of Dean's final development“⁵⁶⁰. Auch seine zweite Frau hat ihn aus dem Haus geworfen. Paradise schlägt ihm vor, nach New York zu gehen, und dann nach Italien. Es ist das erste Mal, dass sich Paradise Moriartys „burdensome existence“⁵⁶¹ voll und ganz verpflichtet:

There were triumph and insolence in his eyes, a devilish look, and he never took his eyes off mine for a long time. I looked back at him and blushed. [...] I looked at him; my eyes were watering with embarrassment and tears. Still he stared at me. Now his eyes were blank and looking through me. It was probably the pivotal point of our friendship when he realized I had actually spent some hours thinking about him and his troubles, and he was trying to place that in his tremendously involved and tormented mental categories. Something clicked in both of us. In me it was suddenly concern for a man who was years younger than I, five years, and whose fate was wound with mine across the passage of the recent years [...].⁵⁶²

Dieser „pivotal point“⁵⁶³ ihrer Beziehung ist zugleich der Punkt, an dem Moriarty sich am privaten Abgrund befindet. Seine Situation hat sich grundlegend verändert: „Now his disciples were married and the wives of his disciples had him on the carpet for the sexuality and the life he had helped bring into being.“⁵⁶⁴ Auch seine Familie hat sich von ihm losgesagt. Es dauert nicht mehr lange, bis Paradise die Geduld mit ihm verliert und ihm die Meinung sagt:

„I was crying“, said Dean.

⁵⁵⁷ Kerouac, S. 165.

⁵⁵⁸ Kerouac, S. 166.

⁵⁵⁹ Kerouac, S. 171.

⁵⁶⁰ Ebd.

⁵⁶¹ Kerouac, S. 172.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Kerouac, S. 177.

„Ah hell, you never cry.“
„You say that? Why do you think I don't cry?“
„You don't die enough to cry.“ Every one of these things I said was a knife at myself. Everything I had ever secretly held against my brother was coming out: how ugly I was and what filth I was discovering in the depths of my own impure psychologies.⁵⁶⁵

Moriarty hat inzwischen vier über das Land verstreute „little ones and not a cent, and was all troubles and ecstasy and speed as ever“⁵⁶⁶. Für Paradise wird er schließlich selbst zu der verhüllten Gestalt, die ihn über die Wüste jagt: „Suddenly I had a vision of Dean, a burning shuddering frightful Angel, palpitating toward me across the road, approaching like a cloud, with enormous speed, pursuing me like the Shrouded Traveler on the plain, bearing down on me.“⁵⁶⁷ Moriarty „was finally an Angel, as I always knew he would become; but like any Angel he still had rages and furies“⁵⁶⁸. Moriarty steht für Paradise außerhalb der gewöhnlichen Welt, ist in den letzten Jahren deutlich in die Nähe des Heiligen und Unerklärlichen gerückt. Als sie sich beide in Mexiko befinden, hat Paradise eine Erscheinung:

[...] and then I heard the faint clip-clop of a horse's hooves. It came closer and closer. What kind of mad rider in the night would this be? Then I saw an apparition: a wild horse, white as a ghost, came trotting down the road directly toward Dean. Behind him the dogs yammered and contended. I couldn't see them, they were dirty old jungle dogs, but the horse was white as snow and immense and almost phosphorescent and easy to see. I felt no panic for Dean. The horse saw him and trotted right by his head, passed the car like a ship, whinnied softly, and continued on through town, dedeviled by the dogs, and clip-clopped back to the jungle on the other side, and all I heard was the faint hoofbeat fading away in the woods. [...] What was this horse? What myth and ghost, what spirit?⁵⁶⁹

Wie dieses Pferd kümmert sich auch Moriarty nicht um die Hunde bzw. die Menschen, die um ihn herumspringen, ihn beeindrucken wollen. Er ist ganz bei sich und seinen eigenen Bedürfnissen. Er lässt Paradise stets dann zurück, wenn dieser zu krank zur Weiterreise ist oder an Nützlichkeit einbüßt. Dennoch bleibt er in Paradises weiterem, bürgerlich angepassterem Leben eine beständige Präsenz. Der Roman klingt mit diesem Nachhall aus, mit dieser Anwesenheit eines Abwesenden, unablässig Reisenden. Dean Moriarty wird mit Hilfe von Sal Paradises Blick zu einem Faszinosum, zu einem „mad Ahab at the wheel“⁵⁷⁰, „his soul [...] is wrapped up in a fast car, a coast to reach, and a woman at the end of the road“⁵⁷¹, extrem in jeder Hinsicht, auch in seinen Verhältnissen zu Frauen, die in „On the Road“ meist das Nachsehen haben. Neben Moriarty erlangt keine

⁵⁶⁵ Kerouac, S. 194.

⁵⁶⁶ Kerouac, S. 225.

⁵⁶⁷ Kerouac, S. 236.

⁵⁶⁸ Kerouac, S. 239.

⁵⁶⁹ Kerouac, S. 269.

⁵⁷⁰ Kerouac, S. 213.

⁵⁷¹ Kerouac, S. 209.

Frau in Paradieses Leben große Wichtigkeit. Das Versprechen grenzenloser Freiheit, das Moriarty gerade auch durch seine Gedankenlosigkeit und Ich-Zentriertheit gibt, wird nach und nach zur „raggedy madness and riot of our actual lives, our actual night, the hell of it, the senseless nightmare road. All of it inside endless and beginningless emptiness.“⁵⁷² Der Zwang zur Bewegung macht die Bewegung selbst bedeutungslos und leer, als befände sich Paradies eben „inside endless and beginningless emptiness“⁵⁷³, aber er folgt Moriarty dennoch, auch wenn er zum Ende des Romans erkennt, dass sich ihre Wege trennen müssen und er selbst dem „burning shuddering frightful Angel“⁵⁷⁴ nicht länger folgen will. Ann Charters bezeichnet Dean Moriarty als „the [American, C. K.] dream's reality“⁵⁷⁵. Er ist eine radikale, anti-soziale Verkörperung, die schmerzhaften Spuren an den Menschen hinterlässt und dennoch eine nicht einzudämmende Faszination ausübt. Dean Moriarty ist in seiner Getriebenheit weniger Mann im Sinne von Mensch als eben Heiliger, eben Verkörperung eines Mythos und kann deshalb eine solche Kraft entwickeln. Als entsetzlicher Engel ist er imstande, „the bug“⁵⁷⁶ weiterzugeben, sich einzunisten als jemand, der sein Leben fernab der Ansprüche hegemonialer Männlichkeit verbringt. Moriarty vertritt mit seinem Verhalten eine in den 1950er Jahren deviante Männlichkeit, die sich der Verantwortung und der Gebundenheit entzieht und deren Lebenslauf sich jeder Schönfärberei widersetzt. Dennoch wird er für Paradies zum Heiligen, zum Inhaber einer Männlichkeit, die sich scheinbar nicht zu beweisen braucht, sondern *ist*. Seine sexuellen Eroberungen, die Nachlässigkeit, mit der Moriarty sich selbst und andere behandelt, um seiner Besessenheit nachzugehen, künden von einer enormen Sicherheit in diesem Bereich. So, wie ihn Paradies zeichnet, führt Moriarty einen anderen Kampf: Er ringt mit dem Engel, um Mensch bleiben zu dürfen. Für ihn ist nicht die Erhaltung seiner Männlichkeit das eigentliche Problem, sondern die Erhaltung seiner Menschlichkeit.

2. 1. 1. 6 „„But I respect my parents““⁵⁷⁷: Männlichkeit im double bind in Webbs „The Graduate“

In Charles Webbs „The Graduate“ (1963) präsentiert sich der *double bind* der Männlichkeit, die in den 1960er Jahren als erstrebenswert gilt. Benjamin Braddock, zwanzig Jahre alt und gerade mit dem Studium fertig, befindet sich an einem Punkt, an dem er all das wahr zu machen scheint, was sich seine Eltern je für ihn erhofften. Im Studium hat er den Frank Halpingham Education Award gewonnen und wurde an den *graduate schools* von Harvard, Yale und Columbia angenommen. Seine Eltern haben ihm zur Belohnung einen Sportwagen

⁵⁷² Kerouac, S. 231.

⁵⁷³ Ebd.

⁵⁷⁴ Kerouac, S. 236.

⁵⁷⁵ Charters, S. xxi.

⁵⁷⁶ Kerouac, S. 6.

⁵⁷⁷ Webb, Charles: The Graduate. Edited and annotated by Gerd Ulmer. Frankfurt a. M. 1987, S. 51.

geschenkt und richten ihm zu Ehren eine Party aus. Sie sind sich über das Leben ihres Sohnes völlig im Klaren: Er wird unterrichten. Benjamin dagegen ist alles andere als sicher, wie seine Zukunft aussehen soll. Er hat das Gefühl, die letzten vier Jahre seines Lebens „were nothing. All the things I did are nothing. All the distinctions. The things I learned“⁵⁷⁸: „[E]verything is grotesque all of a sudden.“⁵⁷⁹ Benjamin bezeichnet sich selbst als „just sort of disturbed about things“⁵⁸⁰. Er ist unsicher und ungefestigt, wünscht sich, allein zu sein, nicht auf der Party seiner Eltern. Mrs Robinson, die Frau des Geschäftspartners seines Vaters, die fast ständig einen Drink in der Hand hält, versucht ihn dazu zu bewegen, über sich selbst zu reden, aber Benjamin ist kaum dazu imstande. Sie bittet ihn, sie nach Hause zu bringen. Im leeren Haus der Robinsons versucht sie eine Affäre mit dem verwirrten jungen Mann zu beginnen. Benjamin ahnt schnell, was sie tatsächlich von ihm will, aber obwohl er sich sicher ist, dass er Mrs Robinson nicht zu Willen sein möchte, ist er so „confused about things“⁵⁸¹, dass er sich immer mehr in die Enge treiben lässt. Im Schlafzimmer, in dem das Portrait von Elaine, der Tochter der Robinsons hängt, stellt Mrs Robinson ihre Beute:

He walked quickly back into the room where Elaine's portrait was and set the purse on the end of the bed. Then he turned around and was about to leave the room when Mrs Robinson stepped in through the door. She was naked.

„Oh God.“

She smiled at him.

„Let me out“, Benjamin said. He rushed toward the door but she closed it behind her und turned the lock under the handle.

[...]

„Benjamin, I want you to know I'm available to you“, she said. „If you won't sleep with me this time – “

„Oh my God.“

„If you won't sleep with me this time, Benjamin, I want you to know you can call me up any time you want and we'll make some kind of arrangement.“

„Let me out!“⁵⁸²

Nur die Rückkehr ihres Mannes rettet Benjamin aus dieser Situation. Mr Robinson lädt ihn auf einen letzten Drink ein und gibt ihm den Ratschlag „[s]ow a few wild oats“⁵⁸³: „You have yourself a few flings this summer. I bet you're quite the ladies' man.“⁵⁸⁴ Er versucht Benjamin dazu zu überreden, sich mit Elaine Robinson zu verabreden, wenn sie in den Semesterferien aus Berkeley nach Hause kommt. Wenig später, an seinem 21. Geburtstag, verkündet Benjamin die Entscheidung, dass er „on the road“⁵⁸⁵ gehen wird, mit wenig

⁵⁷⁸ Webb, S. 10.

⁵⁷⁹ Webb, S. 9.

⁵⁸⁰ Webb, S. 12.

⁵⁸¹ Webb, S. 19.

⁵⁸² Webb, S. 20f.

⁵⁸³ Webb, S. 23.

⁵⁸⁴ Webb, S. 24.

⁵⁸⁵ Webb, S. 32.

Geld, als Anhalter. Er kündigt an, „[m]aybe five years, maybe ten“⁵⁸⁶ fort bleiben zu wollen. Er wolle nie wieder zur Schule gehen: „I never want to see another school again. I never want to see another educated person again in my life.“⁵⁸⁷ Er sei auf der Suche nach „[r]eal people“⁵⁸⁸: „If you want the cliché, I am going out to spend the rest of my life with the real people of this world.“⁵⁸⁹ Aber nach nicht einmal drei Wochen ist Benjamin schon wieder zuhause. Sein Trip à la Jack Kerouac sei „a waste of time“⁵⁹⁰ gewesen. Er erzählt seinem Vater, er habe sich gegen aufdringliche Homosexuelle zur Wehr setzen müssen und habe ein paar Nächte mit Huren verbracht, jetzt „I plan to relax and take it easy“⁵⁹¹. Zwei Tage später „Benjamin decided to begin his affair with Mrs Robinson“⁵⁹². Sie verabreden sich in einem Hotel. Während dieser Begegnung hat die aktive Mrs Robinson es mit einem sehr passiven, immer noch unsicheren jungen Mann zu tun, der so gar nicht den Eindruck macht, er habe schon Erfahrungen mit Prostituierten gesammelt. Sie schlägt vor, er könne ihr ja beim Ausziehen zusehen und fragt ihn, ob es für ihn im Dunkeln vielleicht einfacher wäre und ob er ihren BH aufmachen möchte. Benjamin überkommt Panik: „Don’t you see that this is the worst thing I could possibly do? The very worst thing in the world?“⁵⁹³ Er fände sie durchaus attraktiv, „[b]ut I respect my parents“⁵⁹⁴. Letzten Endes bekommt sie ihn nur in den Griff, indem sie seine Männlichkeit verletzt. Zuerst behauptet sie, er sei ja sicher noch Jungfrau:

Benjamin frowned. „Am I a virgin“, he said.
 She nodded.
 [...]
 „Well what do you think“, he said.
 „I don’t know“, she said. „I guess you probably are.“ [...] She folded her arms over her breasts and leaned her head back against the wall. „I mean I wish you’d just admit to me you’re little bit frightened of being with a woman instead of ...“
 „What?“
 „I wish you’d just tell me you don’t think you’d be able to go through with it rather than ...“
 Benjamin shook his head. „Look“, he said. „You’re missing the point.“
 [...]
 „Now look“, she said. „I’m sure there isn’t a man living who wasn’t a little scared his first time.“⁵⁹⁵

In diesem Abschnitt bezichtigt sie ihn a) eine Jungfrau, b) homosexuell und c) verängstigt zu sein – drei Zustände, die in ihrem Verständnis klar dafür stehen,

⁵⁸⁶ Ebd.

⁵⁸⁷ Webb, S. 33.

⁵⁸⁸ Webb, S. 34.

⁵⁸⁹ Ebd.

⁵⁹⁰ Webb, S. 38.

⁵⁹¹ Webb, S. 41.

⁵⁹² Ebd.

⁵⁹³ Webb, S. 51.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Webb, S. 52.

dass Benjamin sich noch in einem Stadium der unentwickelten Männlichkeit befindet. Schließlich bemerkt sie „You can’t even – “⁵⁹⁶ Dieser Auslassungsstrich bezieht sich offensichtlich auf dem Umstand, dass Benjamin noch keine Erektion hat: „I mean just because you might be inadequate in one way doesn’t – “⁵⁹⁷ Benjamin ist entsetzt und entschlossen, sie vom Gegenteil zu überzeugen. Er zieht sich aus und kommt zu ihr ins Bett des Hotelzimmers:

Mrs Robinson put her hands up at the sides of his head and moved her fingernails up through his hair and finally wrapped both her arms around him und pressed him down against her until he could feel her breasts flattening underneath his chest and the muscles trembling in her arms. She pulled her mouth away from his and pushed it against his neck, then pushed one of her hands down between them to the buckle of his belt. [...] Benjamin reached for the lamp on the table beside them. „Inadequate“, he said, turning it off. „That’s good. That’s really pretty – “ „Please!“ He let her unbuckle his belt and push his pants down around his legs, then climbed on top of her and started the affair.⁵⁹⁸

Der Vorwurf der Impotenz löst die hier als rational dargestellte Entscheidung, die Affäre mit Mrs Robinson zu beginnen und bereitet den Weg in das Dilemma, in dem sich Benjamin über kurz oder lang befinden wird. Benjamins Leben verändert sich dahingehend, dass er sich, abgesehen von der Affäre mit Mrs Robinson, der Untätigkeit ergibt, bzw. einer Starre, die ihn auch innerlich zu lähmen scheint. Er versucht die Beziehung zu Mrs Robinson per Brief zu beenden: „I cannot go on seeing you. It is ruining me and it is ruining my parents and I am a nervous wreck. My life is going quickly down the drain and right now at this moment I have got to do something. I don’t know what.“⁵⁹⁹ Er behauptet, die Affäre mache ihn zum „filthy degenerate“⁶⁰⁰, er sei „thoroughly despicable“⁶⁰¹. Sein Vater warnt ihn, Mrs Robinson sei „really not much of a person“⁶⁰²: „She’s damn attractive“, his father said. He stood looking down at the rug a few moments. „But she’s not honest, Ben.“⁶⁰³ Dennoch wird die Affäre nicht beendet. Benjamin ist sich der Leere dieser Beziehung wohl bewusst. „[A]ll we ever do is come up here and throw off the clothes and leap into bed together.“⁶⁰⁴ Er versucht, eine größere Vertrautheit zu erzwingen, während Mrs Robinson an einer Unterhaltung offensichtlich nicht interessiert ist. Schließlich erfährt Benjamin von ihr, dass sie ihren Mann nie geliebt hat, sondern ihn heiraten musste, da sie schwanger geworden war. Benjamin ist ein wenig schockiert: „I never thought of you and Mr Robinson as the kind of people who

⁵⁹⁶ Webb, S. 53.

⁵⁹⁷ Ebd.

⁵⁹⁸ Ebd.

⁵⁹⁹ Webb, S. 64.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Webb, S. 65.

⁶⁰³ Ebd.

⁶⁰⁴ Webb, S. 68.

...“⁶⁰⁵ Benjamin möchte über Elaine reden, aber dagegen sperrt sich ihre Mutter. Sie nimmt ihm das Versprechen ab, Elaine niemals auszuführen. Benjamin vermutet zunächst Eifersucht, dann dass er als „dirty degenerate“⁶⁰⁶ nicht gut genug für Elaine sei: „I’m good enough for you but I’m too slimy to associate with your daughter. That’s it, isn’t it.’ She nodded.“⁶⁰⁷ In seiner Wut beleidigt Benjamin Mrs Robinson als „broken-down alcoholic“⁶⁰⁸ und explodiert: „You make me sick! I make myself sick! This is the sickest, most perverted thing that ever happened to me!“⁶⁰⁹ Nachdem er sich wieder beruhigt hat, gibt er ihr dennoch das Versprechen, auch wenn seine Eltern von ihm erwarten, dass er Elaine zum Essen ausführt: „[T]his is a good way to keep the relations between the two families smooth.“⁶¹⁰ Benjamin beugt sich dem Willen seines Vaters. Als er Elaine abholt, sitzt ihre Mutter „in one of the chairs on the porch with a drink in her hand. She looked up at Benjamin when he appeared but didn’t smile or attempt to rise from her chair.“⁶¹¹ Sie bezeichnet sich als „extremely upset“⁶¹² und scheint im Angesicht der Zusammenführung von Benjamin und Elaine selbst in eine Starre zu verfallen. Sie bleibt in ihrem Stuhl sitzen, „looking out through the glass panels and into the dark back yard“⁶¹³. Auch Elaine bemerkt: „She’s been in a kind of a trance today for some reason. I think she must have something on her mind.“⁶¹⁴ Benjamin führt Elaine in verschiedene Clubs aus, bis sie in „a strip show“⁶¹⁵ landen. Elaine spürt die unterschwellige Feindseligkeit Benjamins. Als sie von einer der Striptease-Tänzerinnen gedemütigt wird, bricht sie in Tränen aus. Benjamin entschuldigt sich und gesteht ihr seine Verwirrung. Elaine sei „the first thing for so long that I’ve actually liked“⁶¹⁶, am Ende erzählt er ihr sogar von der Affäre mit einer älteren, verheirateten Frau und verabredet sich mit Elaine schon wieder für den nächsten Tag. Mrs Robinson versucht noch, die beiden voneinander zu trennen, aber jetzt widersetzt sich Benjamin „your orders, Mrs Robinson“⁶¹⁷, obwohl sie ihm androht, Elaine alles zu verraten. Benjamin kommt ihr zuvor und räumt Elaine gegenüber ein, dass die Affäre mit der älteren, verheirateten Frau eben nicht nur eine Affäre mit einer x-beliebigen Frau war, sondern mit ihrer eigenen Mutter. Elaine ist entsetzt, schickt ihn fort – nach ein paar Tagen des Brütens trifft Benjamin eine zweite wichtige Entscheidung: „[H]e decided to marry Elaine.“⁶¹⁸ Im letzten Teil des Romans verfolgt er sie nach Berkeley und überredet sie, die Beziehung mit ihm wieder

⁶⁰⁵ Webb, S. 72.

⁶⁰⁶ Webb, S. 75.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Webb, S. 76.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Webb, S. 79.

⁶¹¹ Webb, S. 81.

⁶¹² Webb, S. 82.

⁶¹³ Ebd.

⁶¹⁴ Webb, S. 83.

⁶¹⁵ Webb, S. 85.

⁶¹⁶ Webb, S. 92.

⁶¹⁷ Webb, S. 95.

⁶¹⁸ Webb, S. 98.

aufzunehmen, obwohl sie bereits mit einem anderen Mann verlobt ist. Er findet heraus, was Mrs Robinson ihrer Tochter über die Affäre erzählt hat: „„She told me you dragged her up in the hotel room and got her passed out and then raped her.““⁶¹⁹ Er versucht, Elaine vom Gegenteil zu überzeugen. Als er ihr den Verlauf seiner ersten Begegnung mit Mrs Robinson nacherzählt, schreit sie entsetzt auf. Für Elaine ist es, im Geschlechterverständnis der Zeit, völlig selbstverständlich, dass ihre Mutter die Wahrheit sagt und selbst die Vergewaltigte ist. Sie erkennt dennoch, weshalb Benjamin in dieser Zeit der Krise handelt, wie er eben handelt:

„Benjamin“, she said, standing up from the chair, „you came up here [to Berkeley, C. K.] because of me. You sold your car because of me. You’ve changed your entire life because of me and now you’re leaving because of me.“

„So?“

„So you make me responsible for you“, she said.⁶²⁰

Immer wieder versucht er herauszufinden, „„what [...] you want me to do““⁶²¹ anstatt sich selbst über sein weiteres Handeln klar werden zu müssen. Er bleibt in der Passivität verhaftet, hat immer noch „„trouble making plans““⁶²² und treibt Elaine mit dieser Entscheidungsvermeidung in die Enge, bis er sie mit seiner Verwirrung angesteckt hat. Er nimmt ihr das Heiratsversprechen ab, aber auch diesmal interveniert Mrs Robinson. Benjamin hat sich inzwischen damit abgefunden, vielleicht doch nach Harvard oder Yale zu gehen und schließlich zu unterrichten, doch Mrs Robinson kommt ihnen zuvor. Sie erzählt ihrem Ehemann von der Affäre, um die Beziehung endgültig zu zerstören. Nun ist alles in Auflösung begriffen, Elaines Eltern wollen sich trennen, die Geschäftsbeziehung zwischen den Robinsons und den Braddocks ist ebenfalls gescheitert. Benjamin versucht Elaine davon zu überzeugen, dass es eben nicht auf die Wünsche ihrer Eltern ankommt, sondern auf ihre eigenen: „„But what’s important is you and me, Elaine.““⁶²³ Mr Robinson droht Benjamin, ihn ins Gefängnis zu bringen, Elaine soll ihren Verlobten heiraten, Benjamins Eltern schicken ihn zu einem „„appointment with a psychiatrist““⁶²⁴. Die erste aktive, eigenständige Entscheidung, die Benjamin tatsächlich trifft, ist, Elaines Hochzeit zu verhindern, sich Mr Robinson zu stellen, wobei er ihn niederschlägt, und mit Elaine durchzubrennen. Der Roman endet mit dem Bus, in dem sie fliehen und der sich auf seinen ausdrücklichen Befehl hin in Bewegung setzt. Benjamin leidet insofern unter dem *double bind* der Männlichkeit, als dass er zu Beginn der Affäre mit Mrs Robinson seine hegemoniale Männlichkeit *verteidigt*, ihm dies aber später auf der Basis der festgelegten Geschlechterbestimmung als *Angriff* und somit als deviante Form der Männlichkeit ausgelegt wird. Der von Benjamin ausgeführte Stabilisierungsakt wirkt sich schließlich vernichtend auf sein gesamtes, zuvor scheinbar so hegemonial sozialisiertes Umfeld aus. Indem er mit

⁶¹⁹ Webb, S. 114.

⁶²⁰ Webb, S. 123.

⁶²¹ Webb, S. 125.

⁶²² Webb, S. 126.

⁶²³ Webb, S. 142.

⁶²⁴ Webb, S. 154.

den Erwartungen seiner Eltern bricht und trotzdem keinen eigenen Antrieb entwickelt, distanziert sich Benjamin in seiner passiven Starre sowohl vom Männlichkeitsbild der Eltern als auch vom Männlichkeitsbild der Beat Generation. Erst zum Ende des Romans kommt auch er wieder in Bewegung, mit dem Entschluss, nicht länger auf der Stelle zu treten, sondern mit Hilfe von Elaine und ihren Ansprüchen an ihn aus der Situation auszubrechen.

2. 1. 1. 7 Zusammenfassung und Fazit

Die vorliegenden Romananalysen beschäftigen sich mit zwei wiederkehrenden Thematiken, die besonders geeignet sind, die Darstellung von Männlichkeitskonzepten zu untersuchen. Zum ersten der Erzählraum ‚Meer‘, der sich gegenüber den Figuren geschlechtsspezifisch verhält und zum zweiten der Typus des Antihelden, der sich an den bestehenden hegemonialen Männlichkeitskonzepten seiner Zeit abarbeitet. Die ersten drei besprochenen Romane zeigen, wie sehr das Meer und die mit ihm verbundenen Möglichkeiten, die den Figuren offenstehen, die Entwicklung der Identität dieser Figuren prägt. Die Situation der auf wenigen Metern zusammengepferchten Mannschaften verstärkt Problematiken zwischen den verschiedenen im Roman existenten Männlichkeiten und kann auf diese Weise als Abbild der Gesellschaft im Ganzen dienen. Herman Melvilles „Moby Dick“ (1851) schildert zwei bemerkenswerte Geschichten der Männlichkeit, die unmittelbar auf die Identität der jeweiligen Figuren zurückwirken. Die erste ist die in ihrer Zeit außergewöhnlich deutliche Schilderung der Freundschaft zwischen dem Ich-Erzähler Ishmael und Queequeg, der von der nordamerikanischen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts als Kannibale und Ungläubiger bezeichnet und bewusst aus der Gesellschaft ausgegrenzt wird. Queequegs Männlichkeit, die im Kontext des 19. Jahrhunderts deutlich abgewertet wird, gewinnt in Ishmaels Augen, der im Besitz der hegemonialen Männlichkeit der Zeit ist (weiß und christlich), dennoch an Bedeutung und es kann sich – gegen die Sitte der Zeit – eine offen zärtlich dargestellte Freundschaft entwickeln, die auf *gegenseitiger* Achtung beruht und deren Beschreibung die Deutung zulässt, es handele sich nicht nur um Freundschaft, sondern eben auch um eine sexuelle Beziehung. In „Moby Dick“ zeigt sich die Gesellschaft in ihrem Abbild der Mannschaft der *Pequod* als durchaus inklusiv und Queequegs Mut und Fähigkeiten als Harpunier erweisen sich als aussagekräftiger als die von außen aufgedrängte Abwertung und Marginalisierung seiner Männlichkeit. Ahab hingegen, der von der Jagd auf den weißen Wal Moby Dick besessene Kapitän, bringt durch seine Unvernunft die gesamte Mannschaft in Gefahr. Ahab, der seiner Emotionalität so völlig ausgeliefert ist, ist, ähnlich wie Queequeg, gegen die hegemoniale Männlichkeit seiner Zeit konstruiert. Seine Besessenheit verkrüppelt ihn ebenso sehr wie das von Moby Dick geraubte Bein. Als unvollständiger Mann, der das Wohl der ihm Anvertrauten für seine persönlichen Belange opfert, wird ihm dennoch Achtung zuteil – die *Pequod* erscheint als Ort für die Ansammlung der als deviant begriffenen Männlichkeiten; auch Ishmaels Ungeduld mit seinen Mitmenschen weist ihn als schlecht angepassten Mann aus, der auf See Erleichterung und Heilung suchen muss. Die *Pequod* beherbergt alle diese marginalen

Männlichkeiten und führt sie einem gemeinsamen Ziel zu. Die Autonomie des Schiffes, die per se ausgegrenzte Position auf See ist auch in Jack Londons „The Sea-Wolf“ (1904) von großer Bedeutung. Wenn die *Pequod* einen Schutzraum für marginalisierte Männlichkeiten bietet, so dient die *Ghost* in Londons Text dazu, eine deviante Männlichkeit in die hegemoniale Männlichkeit des frühen 20. Jahrhunderts zu entwickeln. Zwischen der statischen Männlichkeit des despotischen Kapitäns Wolf Larsen und der spirituellen Weiblichkeit der Dichterin Maud Brewster muss Humphrey Van Weyden seinen Weg zum starken, jedoch nicht brutalen, zum intelligenten jedoch nicht entkörperlicht vergeistigten Mann machen. Die *Ghost* bedeutet für Van Weyden keine grenzenlose Freiheit, sondern Gefangenschaft unter entsetzlichen Umständen – seine Entwicklung kann nur durch die gnadenlose Situation in Gang gebracht werden. Das Gefühl des Ausgeliefertseins, der unerträglichen Passivität, die im frühen 20. Jahrhundert deutlich weiblich konnotiert ist, quält ihn derart, dass er sich notgedrungen in einen aktiveren, *männlicheren* Mann entwickeln muss. Van Weydens Identität, seine Idee von sich selbst, ist einer schmerzhaften Evaluierung und Angleichung an die Umstände unterzogen, bis er schließlich die gesellschaftlich bevorzugte Männlichkeit der Zeit verkörpern kann, im Bewusstsein dessen, wie viel mehr ihm dies in Zukunft abverlangt wird. Der letzte betrachtete Text, in dem das Meer die entscheidende Rolle spielt, ist Carsten Jensens 2006 in dänischer Originalausgabe erschiener Roman „Wir Ertrunkenen“ – in dem die Rolle der See in ihrer ganzen Geschlechtsspezifität geschildert wird. Der Lebensweg der Jungen und Männer von Marstal ist von Geburt an von den Möglichkeiten des Meeres bestimmt – es ist lediglich eine Frage des Schiffes, auf dem der Junge das erste Mal anheuern wird, um sein Handwerk zu erlernen. Von den Frauen des Ortes gehasst, von den Männern geliebt, bietet die See aber auch die erschreckende Möglichkeit, die eigene Identität vollends zu verlieren. Die Chance, sich mit jeder Landung neu zu erfinden, Familien auf jedem Kontinent zu gründen, kostet Laurids Madsen am Ende den Verstand – die Beziehung zu seinem Sohn Albert, der sich aufgemacht hatte, um ihn zu suchen, wird vollends durch die Erkenntnis zerstört, dass der Vater eben nicht seiner Rolle als Vorbild nachkommt, sondern sich auf dem Stillen Ozean verloren hat. Dennoch wird in „Wir Ertrunkenen“ die Identität, das Wesen des Seemanns als die vorbildliche, die zukunfts- und für das 21. Jahrhundert richtungsweisende Identität präsentiert. Die erlernte Fähigkeit, mit allen Menschen zusammenzuarbeiten und die Neugier auf die ihnen eigene Denk- und Lebensweise dienen, im Zeitalter der Globalisierung, als Ideal. Es wird offensichtlich, dass im Fall dieser drei Texte mehrere Thematiken besondere Wichtigkeit erlangen. Im Zusammenspiel mit den Kategorien der Männlichkeit sind es die Thematik der Identitätsfindung, die Thematik der Bewegungsfreiheit und die Thematik der Balance, die von diesen ausgewählten Texten besonders hervorgehoben werden. Eben jene Thematiken sind auch in den Texten, die hier zum Typus des Antihelden untersucht wurden, von besonderem Belang. In Ernest Hemingways „The Sun Also Rises“ (1926) ist der Protagonist Jake gezwungen, eine männliche Identität trotz des Makels der Impotenz aufzubauen und aufrechtzuerhalten. Er muss sich damit arrangieren, dass sowohl passive Männer als auch aktive Frauen ihn in Sachen sexueller Hierarchie ausstechen –

eine Hierarchie, die nur durch besondere, äußere Umstände zeitweilig verändert werden kann. Männlichkeit wird so zu etwas Identitätsförderndem und gleichzeitig Identitätsbedrohendem, dessen verletzbare Natur die ganze Dramatik einer männlichen Identität bestimmt. Die Aficion wird in Hemingways Text zur Identitätskrücke – unter Zuhilfenahme dieser Faszination für das blutige Schauspiel des Stierkampfes ist es Jake gestattet, zur Balance zurück zu finden, wenngleich er auch gezwungen ist, sich die Eroberung der Frau aus dem Kopf zu schlagen, die durch ihre eigene Aficion noch in ihrer aggressiven, männlich konnotierten Sexualität bestärkt wird. Jack Kerouacs „On the Road“ (1957) befasst sich mit der Errichtung und (teilweisen) Zerstörung eines neuartigen Männlichkeitsmythos. Gegen das bürgerlich geprägte Idealbild des Beschützers und Versorgers wird das des verantwortungsfreien, ungebundenen, *beweglichen* Alleingängers gestellt, der sich nicht durch bürgerlich messbare Erfolge (Beruf, Frau, Haus, Kind) hervortut, sondern durch die *Eroberung* des Landes durch Bewegung, der Nutzbarmachung der Straße zur Entwicklung der Legende vom *freien* Mann, der allerdings in der Figur des Dean Moriarty an genau jener Freiheit zerbricht. Ihm ergeht es ebenso wie Laurids in „Wir Ertrunkenen“; er verliert seine Balance und sein Realitätsempfinden. Er wird ein Heiliger in seinem Wahnsinn – in seiner Besessenheit wird er Ahab, und verliert mit seinem Verstand auch den einst erworbenen Respekt. Seine Freunde, die ihn einst bewunderten, nachahmten und begleiteten, wenden sich schließlich von ihm ab und dem bürgerlichen Ideal der Zeit zu. Sie lassen ihn in seiner verletzlichen Getriebenheit, seinem Bewegungszwang, der alles Glamoröse verloren hat, zurück. Charles Webbs „The Graduate“ (1963) illustriert diese Verlorenheit zwischen dem Leben, das Tradition und den Respekt vor den Eltern für den jungen Mann vorzieht und den alternativen Identitätskonzepten der 1960er Jahre, die auch Dean Moriartys Besessenheit zu etwas Bewundernswertem umkodieren. Im Gegensatz zu den anderen an dieser Stelle besprochenen Texten, in denen (zumindest zeitweise) in der ersten Person erzählt wird (im Falle von Albert Madsen hat dies zur Folge, dass er wesentlich mehr an Identität gewinnt), wird Benjamin Braddock nicht die Möglichkeit gegeben, sein Leben aus seiner eigenen Perspektive zu schildern; er wird zwischen Erwartungen und eigener Antriebslosigkeit hin- und hergeschubst. Seine Bewegungslosigkeit ist die Haltung, die er als Reaktion auf diesen übermächtigen Druck, die überwältigende Unzufriedenheit, einnimmt. Die Affäre mit Mrs Robinson ist nicht etwa Ausdruck einer gesicherten, eroberungsfreudigen Männlichkeit, sondern ebenfalls das Ergebnis des gesellschaftlichen Druckes, den Mrs Robinson durch ihre Beleidigungen auf ihn ausübt. Die Erwartungen an die Männlichkeit werden für Benjamin zur Falle, zum Ausdruck seiner eigenen Machtlosigkeit und des Ausgeliefertseins. Ihm gelingt es, sich aus seiner Starre zu befreien, indem er, im Endeffekt, doch das tut, das seine Eltern einst für ihn vorgesehen hatten: Er heiratet Elaine Robinson, die bereits für ihn bestimmt wurde – allerdings unter Umständen, die die heuchlerische Moral seines Umfeldes ans Licht bringen und dieses – einst oberflächlich harmonisch – vollends zerstören.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass alle sechs Romane die Balance beschreiben, die dem Konzept einer hegemonialen Männlichkeit innewohnt und

die, zum Wohle der Gesellschaft, hervorgebracht werden muss. Dieser Anspruch wirkt sich unmittelbar auf die Identitäten der Protagonisten aus, die angehalten sind, sich diesem Anspruch zu stellen und sich dazu zu verhalten. Diese Texte sind voll von Figuren, die diese behauptete Balance zwischen Natur und Kultur, Emotion und Vernunft verloren haben: Ahab, Wolf Larsen, Laurids, Jake, Dean Moriarty und Benjamin Braddock – all diese Männlichkeiten sind gegen die bürgerliche männliche Identität konstruiert und üben auf ihr Umfeld Bedrohungen aus, bzw. bedingen Verwirrung und Unklarheiten – Jakes „Unfall“ und die daraus entstandene Impotenz zwingen ihn in eine Position, in der Erotik lediglich durch den Blick geschieht. Im Stierkampf erst sind ihm alle Zuschauer gleichgestellt und es ist ihm möglich, sich einzufügen. Van Weyden, Ishmael, Albert Madsen, Sal Paradise und letztlich auch Benjamin Braddock sind auf der Suche nach etwas, das einem ausgeglichenen Konzept von männlicher Identität nahekommt – Van Weyden gelingt es, sich diesen Standpunkt zwischen Emotionalität und Vernunft, Geist und Körper zu erkämpfen, Sal Paradise muss sich fasziniert, aber auch entsetzt von Dean Moriarty abwenden, um sein Leben fortführen zu können. Alfred muss feststellen, dass er seinen Vater Laurids lieber tot als lebendig wiedergefunden hätte, um sich die Enttäuschung zu ersparen. Benjamin Braddock enttäuscht seinerseits die Erwartungen seiner Eltern, die ihm seine Zukunft vorherbestimmen wollen, verfällt in *Bewegungslosigkeit*, die weiblich konnotiert ist, als passive Sexualität. Die *Bewegungsfreiheit* aber ist wesentlicher Bestandteil der Möglichkeiten, unter denen sich die männliche Identität zu bilden hat – diese Möglichkeit nicht zu nutzen, ist ebenso deviant wie ihr derart zu verfallen, dass somit das eigentliche Ziel verfehlt wird – wie Ahab, Laurids und Dean Moriarty. Bewegung bzw. Aktivität ist in allen sechs Texten ein wichtiges Element auf dem Graph, der zur Bestimmung der eigenen Position dient. Andere Männlichkeiten, die sich auf dem selben Graph befinden, dienen ebenfalls zur Orientierung, zum guten oder schlechten, faszinierenden oder verabscheuungswürdigen Beispiel.

2. 1. 2 „Frauenfantasien“: Frauen entwickeln Männerbilder

Dieses Kapitel soll sich mit den Wunschbildern von männlicher Identität auseinandersetzen, die sich ab 1800 in der von Frauen verfassten Literatur entwickeln. Die Fragestellung zielt vor allem darauf ab, weshalb viele der Männlichkeitsbilder aus dem 19. Jahrhundert noch heute als Charakterfolien für den in Literatur, Film und Fernsehen propagierten Wunschtraum des *Mr Right* fungieren.

2. 1. 2. 1 „[A] single man in possession of a good fortune“⁶²⁵: Der Mann als Gelegenheit in Austens „*Pride and Prejudice*“

Jane Austens 1813 erschienener Roman „*Pride and Prejudice*“ ist auch heutigen Leserinnen und Lesern mehr als nur ein Begriff. Dass unter anderem die BBC den Stoff alle Jahre wieder neu verfilmt, festigt Fitzwilliam Darcys „status as one of the classically desirable men of literature“⁶²⁶ bis ins 21. Jahrhundert hinein. Der soziale Status an sich ist es, der ihn und seinen Freund Charles Bingley so begehrenswert für die unverheirateten Töchter in Meryton macht. In einer Zeit, in der Heirat die einzige Karrieremöglichkeit für Frauen des *landed gentry* war, ist die Herangehensweise Mrs Bennets durchaus nachvollziehbar. Unverheiratete Töchter mussten erst von ihren Eltern und dann von ihren Brüdern ein Leben lang mitversorgt werden und waren so eine starke Belastung der familiären Finanzen.⁶²⁷ Da das Anwesen der Bennets nach dem Tode von Mr Bennet nur auf einen männlichen Nachfolger übergehen darf, muss jeder unverheiratete Mann, der eine Frau standesgemäß unterhalten kann, in der Nachbarschaft als Beute betrachtet werden. Bingley, der schon bei seinem ersten Besuch auf Longbourne hofft, „a sight of the young ladies, of whose beauty he had heard much“⁶²⁸ zu erhaschen, ist zugänglich, „good looking and gentlemanlike“⁶²⁹ und besitzt „easy, unaffected manners“⁶³⁰. Er ist bereit, sich auf das Spiel einzulassen, und so dauert es auch nicht lang, bis er sich in Jane Bennet, die schönste unverheiratete Tochter in Meryton, verliebt. Darcy, der auf den ersten Blick als „fine, tall person“⁶³¹ mit „handsome features, noble mien“⁶³² und der Tatsache fasziniert, dass er im Jahr 10 000 englische Pfund zur Verfügung hat, verschließt sich den Ansprüchen der Nachbarschaft. Er bleibt bei der ersten Versammlung in Meryton unter seinesgleichen und tanzt nur mit den Damen, mit denen er bereits bekannt ist. Sein Gebaren „gave a disgust which turned the tide of his

⁶²⁵ Austen, Jane: *Pride and Prejudice*. With an Introduction by Gail Cunningham. Ware 1992, S. 3.

⁶²⁶ Cunningham, Gail: Introduction. In: Austen, Jane: *Pride and Prejudice*. With an Introduction by Gail Cunningham. Ware 1992, S. v–xi, hier S. v.

⁶²⁷ Vgl. Le Faye, Deirdre: Jane Austen und ihre Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von Anja Schünemann und Michael Windgassen. Berlin 2002, S. 117.

⁶²⁸ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 7.

⁶²⁹ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 8.

⁶³⁰ Ebd.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Ebd.

popularity“⁶³³: „He was the proudest, most disagreeable man in the world, and everybody hoped that he would never come there again.“⁶³⁴ Dass gerade Mrs Bennet „[a]mongst the most violent against him“⁶³⁵ ist, verwundert nicht. Auch Elizabeth Bennets Attraktivität reizt ihn zunächst nicht, seine Distanz zu den Einheimischen aufzugeben. Als Bingley sie ihm als Tanzpartnerin vorschlägt, begeht er seinen berühmten Fehler – er verhält sich ihr gegenüber höchst unritterlich: „[H]e looked for a moment at Elizabeth, till catching her eye, he withdrew his own and coldly said, ‚She is tolerable; but not handsome enough to tempt *me*; and I am in no humour at present to give consequence to young ladies who are slighted by other men.‘“⁶³⁶ Elizabeth hört zufällig diese Unterhaltung zwischen Männern; „the shocking rudeness“⁶³⁷ Darcys ist sicher auch der Unklarheit darüber zu verdanken, ob er sich bewusst war, von Elizabeth gehört zu werden, oder nicht. Bingley und Darcy sind zwei Extreme, die durch Freundschaft verbunden sind; immer wieder wird im Text betont, wie groß die Differenzen zwischen den Dispositionen beider Männer doch seien. Eines der Beispiele, die der Text bietet, ist die Wahrnehmung „of the Meryton assembly“⁶³⁸:

Bingley had never met with pleasanter people or prettier girls in his life; everybody had been most kind and attentive to him, there had been no formality, no stiffness, he had soon felt acquainted with all the room; and as to Miss Bennet, he could not conceive an angel more beautiful. Darcy, on the contrary, had seen a collection of people in whom there was little beauty and no fashion, for none of whom he had felt the smallest interest, and from none received either attention or pleasure. Miss Bennet he acknowledged to be pretty, but she smiled too much.⁶³⁹

Bingley wird hier als nett, aber naiv dargestellt, Darcy als „haughty, reserved, and fastidious“⁶⁴⁰: „Bingley was sure of being liked wherever he appeared, Darcy was continually giving offence.“⁶⁴¹ Die Gesellschaftsfähigkeit Darcys beschränkt sich auf seine eigene Klasse, Charlotte Lucas bestätigt „he has a *right* to be proud“⁶⁴²: „One cannot wonder that so very fine a young man, with family, fortune, everything in his favour, should think highly of himself.“⁶⁴³ Charlotte, die pragmatische Freundin Elizabeths, wird in „Pride and Prejudice“ oft als Instrument des *foreshadowing* benutzt. Sie bemerkt, dass Jane sich im Umgang mit Bingley zurückhaltend gibt und rät, dass sie sich offener zeigen soll: „[T]here are very few of us who have heart enough to be really in love without

⁶³³ Ebd.

⁶³⁴ Ebd.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 9. Hervorhebung im Original.

⁶³⁷ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 10.

⁶³⁸ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 12.

⁶³⁹ Ebd.

⁶⁴⁰ Ebd.

⁶⁴¹ Ebd.

⁶⁴² Austen: *Pride and Prejudice*, S. 14. Hervorhebung im Original.

⁶⁴³ Ebd.

encouragement.“⁶⁴⁴ Diese Aussage, die sich vordergründig nur auf Jane Bennet bezieht, deutet auch auf die Entwicklungen zwischen Darcy und Elizabeth hin; beide müssen im Verlauf des Romans ohne Ermutigung des anderen lieben. Während Elizabeths Vorurteile gegen Darcy sich durch ihre Bekanntschaft mit George Wickham festigen, beginnt Darcy bereits kurz nach seiner ersten Begegnung mit ihr tiefer zu empfinden: „[N]o sooner had he made it clear to himself and his friends that she had hardly a good feature in her face, than he began to find it was rendered uncommonly intelligent by the beautiful expression of her dark eyes.“⁶⁴⁵ Er beginnt, sie zu beobachten und sich Gesprächen zuzugesellen, die sie mit anderen führt. Elizabeth ist mehr irritiert als geschmeichelt und unterscheidet sich damit grundlegend von all den anderen Frauen, die, wie z. B. Caroline Bingley, in ihm vor allem eine hervorragende Partie sehen. Am Ende des Romans, nachdem ihre Verlobung gesichert ist, zieht Elizabeth Darcy mit diesem Umstand auf: „The fact is, that you were sick of civility, of deference, of officious attention. You were disgusted with the women who were always speaking and looking, and thinking for *your* approbation alone. I roused, and interested you, because I was so unlike *them*.“⁶⁴⁶ Darcy scheint das Interesse der Frauen an ihm zu durchschauen und auch der Tanz wird von ihm als Teil der „less polished societies of the world“⁶⁴⁷ diffamiert. Der Tanz ist eine der wenigen Möglichkeiten in dieser Zeit, um Frauen und Männer auch körperlich einander näher zu bringen und wird von Darcy fraglos unter seinen primitiveren Aspekten als Instrument des Heiratsmarktes betrachtet. Ihm ist bewusst, dass die Frau, die er zu lieben beginnt, weit unter seinem Stand steht und von den meisten seiner Bekanntschaften und seiner Familie nicht gebilligt werden kann: „[...] Darcy had never been so bewitched by any woman as he was by her. He really believed, that were it not for the inferiority of her connections, he should be in some danger.“⁶⁴⁸ Elizabeth ist sich ebenfalls im Klaren darüber, dass es eine große Ehre ist „an object of admiration to so great a man“⁶⁴⁹ zu sein, aber seine Bewunderung ist ihr herzlich egal. Sie ist nicht bereit, ihn als verehrungswürdiges höheres Wesen zu behandeln und ist so die einzige Frau in seinem Umfeld, die es wagt, ihm offen Widerworte zu geben. Die Versuche, ihn zu provozieren, resultieren in ironischen Dialogen, die sowohl seine als auch ihre Charakterschwächen freilegen, beider „vanity“⁶⁵⁰ und „pride“⁶⁵¹, zugleich aber auch seine Faszination vertiefen. Mit ihr allein gelassen, versucht sich Darcy diesen Verlockungen zu entziehen: „[H]e scarcely spoke ten words to her through the whole of Saturday, and though they were at one time left by themselves for half an hour, he adhered most conscientiously to his book, and

⁶⁴⁴ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 15.

⁶⁴⁵ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 16.

⁶⁴⁶ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 256. Hervorhebungen im Original.

⁶⁴⁷ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 18.

⁶⁴⁸ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 36.

⁶⁴⁹ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 35.

⁶⁵⁰ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 40.

⁶⁵¹ Ebd.

would not even look at her.“⁶⁵² Dieses Verhalten signalisiert für Elizabeth nicht den von ihm gesuchten Schutz, sondern untermauert ihr negatives Bild von ihm. George Wickham dagegen, der hübsche Offizier, der sich dem in Meryton stationierten Regiment anschließt, fesselt ihre Aufmerksamkeit. Er bietet ihr einen, wie es scheint, wohlthuenden Gegensatz zu Darcy – er ist beinahe schon beschämend aufgeschlossen, berichtet von seinem eigenen Pech und der ungerechten Behandlung, die er angeblich von Darcy erfahren hat. Auch er unterstützt Elizabeth nach Kräften, das negativ getönte Bild Darcys in Meryton zu verbreiten: „The world is blinded by his fortune and consequence, or frightened by his high and imposing manners, and sees him only as he chooses to be seen.“⁶⁵³ Wickham betont Elizabeth gegenüber mehrmals, wie sehr er sich von Darcy unterscheidet, er selbst habe „a warm, unguarded temper“⁶⁵⁴ im Gegensatz zu Darcy, dessen Disposition nach eigener Aussage „too little yielding“⁶⁵⁵, ja „resentful“⁶⁵⁶ ist. Wickham betont in seinen Ausführungen die Ungleichheit, die Darcy im Umgang mit den Menschen in Meryton vertritt: „Among those who are at all his equals in consequence, he is a very different man from what he is to the less prosperous. His pride never deserts him; but with the rich, he is liberal-minded, just, sincere, rational, honourable, and perhaps agreeable, – allowing something for fortune and figure.“⁶⁵⁷ Wickhams „amiable appearance“⁶⁵⁸ hilft ihm darüber hinweg, dass er wiederholt falsche Aussagen macht, Elizabeths Hoffnungen in ihn enttäuscht und sich zuletzt sogar anderweitig verlobt, um sich ein Einkommen zu sichern. Als sie auf dem Ball mit Darcy tanzt, ist sie vollends von Darcys Schuld überzeugt und behandelt ihn entsprechend, sie trennen sich beide „dissatisfied“⁶⁵⁹. Wenig später muss Elizabeth die Avancen ihres Cousins William Collins abwehren, der das Anwesen ihres Vaters eines Tages erben wird. Die Mr Collins-Episode verdeutlicht, wie sehr die Schließung einer Ehe in jenen Zeiten die Schließung eines geschäftlichen Kontrakts war. Collins, lächerlich pompös und von seinem eigenen Wert überzeugt, kann sich nicht vorstellen, weshalb Elizabeth seinen Antrag ablehnt. In seiner Irritation platzt er heraus:

„It does not appear to me that my hand is unworthy of your acceptance, or that the establishment I can offer would be any other than highly desirable. My situation in life, my connections with the family of de Bourgh [Darcys Verwandte, C. K.], and my relationship to your own, are circumstances highly in my favour; and you should take it into farther consideration that in spite of your manifold attractions, it is by no means certain that another offer of marriage may ever be made you.“⁶⁶⁰

⁶⁵² Austen: *Pride and Prejudice*, S. 41.

⁶⁵³ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 54.

⁶⁵⁴ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 55.

⁶⁵⁵ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 40.

⁶⁵⁶ Ebd.

⁶⁵⁷ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 57.

⁶⁵⁸ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 59.

⁶⁵⁹ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 65.

⁶⁶⁰ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 75f.

Collins geht von dem Wert aus, den er als Mann von respektablem sozialen Status hat und wiegt diesen gegen eventuelle Defekte seiner eigenen Person auf. Elizabeth muss ihn nicht lieben, Liebe ist nicht Teil des Kontrakts – Pragmatismus ist das Gebot der Stunde. So verwundert es nicht, dass es schließlich Charlotte Lucas ist, die Collins' hastiges Angebot annimmt. Collins will sich mit diesem Antrag seines eigenen Wertes versichern – durch Elizabeths Zurückweisung entwertet, bestärkt Charlotte, 27 Jahre alt und im Begriff, für ihre Eltern zur ständigen Belastung zu werden, die Konventionen der Gesellschaft, indem sie ihn trotz seiner Lächerlichkeit zum Mann nimmt. Charlottes Ehe ist entsetzlich unromantisch: „I am not romantic you know. I never was. I ask only a comfortable home; and considering Mr Collins's character, connections, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair, as most people can boast on entering the marriage state.“⁶⁶¹ Charlottes Entscheidung steht für die alltäglichen Zugeständnisse dieser Zeit, die selbst einem Mann wie Collins die besten Chancen bei der Partnerwahl erlauben, während Frauen die größeren Kompromisse machen müssen. Collins ist als Mann wertvoller, er kann sich erlauben, sich praktischerweise für die nächste verfügbare Frau zu entscheiden. Die Umstände sprechen tatsächlich für ihn. Charlotte wählt kaltblütig das kleinere Übel. Elizabeth ist darüber entsetzt: „You [Jane, C. K.] shall not defend her, though it is Charlotte Lucas. You shall not, for the sake of one individual, chance the meaning of principle and integrity, nor endeavour to persuade yourself or me, that selfishness is prudence, and insensibility of danger, security for happiness.“⁶⁶² Collins kann die Ansprüche, die Elizabeth an einen Mann hat, nicht erfüllen. Dass sie aber überhaupt welche hat, bringt ihr das Unverständnis ihrer Mutter ein. Elizabeth sieht in Heiratsdingen keinen Unterschied mehr „between the mercenary and the prudent motive“⁶⁶³. Auch der Besuch bei Charlotte und Mr Collins überzeugt sie nicht vom Gegenteil. Wie es der Zufall will, trifft sie bei den de Bourghs, deren Patronat die Collinses genießen, Darcy wieder. Charlotte bemerkt die Aufmerksamkeit, die Darcy ihrer Freundin zollt und macht Elizabeth auf „the possibility of his being partial to her“⁶⁶⁴ aufmerksam. Elizabeth nimmt diese Beobachtungen nicht ernst – sie muss nun auch erfahren, dass die Hochzeit zwischen Bingley und Jane nicht zustande kam, da Darcy seinen Freund davon überzeugte, Jane sei nicht wirklich an ihm interessiert. Die Wut über das vereitelte Glück ihrer Schwester verleiht Elizabeth besondere Schärfe, als sie Darcys ersten Heiratsantrag ablehnt. Darcy legt ihr seinen inneren Kampf dar – er liebe sie trotz allem. Auch er „had no doubt of a favourable answer“⁶⁶⁵, trotz ihrer momentanen Abscheu vor ihm ist Elizabeth sich immer noch bewusst, was dieses Angebot für sie bedeutet: „she could not be insensible to the compliment to such a man's affection“⁶⁶⁶, obwohl dies ihre Entscheidung nicht beeinflusst. Sie

⁶⁶¹ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 87.

⁶⁶² Austen: *Pride and Prejudice*, S. 93.

⁶⁶³ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 105.

⁶⁶⁴ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 123.

⁶⁶⁵ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 129.

⁶⁶⁶ Ebd.

handelt hier bereits zum zweiten Mal gegen das Verständnis ihrer Zeit und wieder verletzt sie mit ihrer Weigerung das Selbstverständnis des Mannes, der um sie anhält, schwächt die Privilegien der begüterten Männlichkeit. Darcy ist sichtlich darum bemüht, nicht die Fassung zu verlieren: „His complexion became pale with anger, and the disturbance of his mind was visible in every feature. He was struggling for the appearance of composure [...].“⁶⁶⁷ Was ihn später am hartnäckigsten verfolgen wird, ist ihre Anschuldigung, sich nicht wie ein Gentleman verhalten zu haben, da er ihr seine Liebe im gleichen Atemzug wie seine Skrupel mitteilte. Sie beschuldigt ihn also, sich gegen die Regeln des ehrenhaften männlichen Verhaltens vergangen zu haben:

„You are mistaken, Mr Darcy, if you suppose that the mode of your declaration affected me in any other way, than as it spared me the concern which I might have felt in refusing you, had you behaved in a more gentleman-like manner.“
She saw him start at this, but he said nothing [...].⁶⁶⁸

Sie konfrontiert ihn mit ihren Einwänden, seinem Verhalten gegenüber Wickham und ihrer Schwester. Der Brief, den er ihr daraufhin überbringt, erschüttert Elizabeths Vertrauen in ihr eigenes Urteil das erste Mal. Die Erkenntnis, dass sie gerade Wickham so falsch eingeschätzt hat, lässt sie erkennen, dass auch sie „blind, partial, prejudiced, absurd“⁶⁶⁹ gewesen ist. Wickhams Versuch, Darcys minderjährige Schwester zu verführen, um an ihr Erbe zu kommen, führt Elizabeth ihre übersteigerte Selbstsicherheit vor Augen:

„How despicably have I acted!“ she cried. – „I, who have prided myself on my discernment! – I, who have valued myself on my abilities! who have often disdained the generous candour of my sister, and gratified my vanity, in useless or blameable distrust. – How humiliating is this discovery! – Yet, how just a humiliation! – Had I been in love, I could not have been more wretchedly blind. But vanity, not love, has been my folly. – Pleased with the preference of one, and offended by the neglect of the other, on the very beginning of our acquaintance, I have courted prepossession and ignorance, and driven reason away, where either were concerned. Till this moment, I never knew myself.“⁶⁷⁰

Bei näherer Betrachtung bezichtigt sie sich hier selbst des Vergehens, dessen sie auch Collins anklagt: mangelnde Selbsterkenntnis. Ihr Abscheu gegen Collins ist gegen seinen aufgeblasenen, von falscher Bescheidenheit getragenen Stolz gerichtet, nun begeht sie selbst einen Fehler, den sie bisher eher mit den Männern ihrer Bekanntschaft in Verbindung gebracht hat. Hier ist anzumerken, dass Elizabeths Verhalten zumindest in ihrer Freiheit zur eigenen Entscheidung bisher eher männlich konnotiert war und durch diesen neuen Zwang zur Selbsterkenntnis, zur weiseren Abschätzung von Fakten, eine Verweiblichung erfährt. Jane, die in ihrer Zuschaustellung der weiblichen Tugenden stets

⁶⁶⁷ Ebd.

⁶⁶⁸ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 131.

⁶⁶⁹ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 141.

⁶⁷⁰ Ebd.

unglaublich süßlich wirkt, ist schon von Anfang an um Relativierung bemüht. Jane sieht stets nur das Gute in allen Menschen, die sie umgeben. Elizabeth macht nun einen Schritt in jene Richtung von weiblichem Verhalten, die Jane als hegemoniale Weiblichkeit im Roman vertritt. Sie erkennt, dass ihr Verhalten keineswegs vernunftbestimmt war, wie sie geglaubt hat, sondern emotional motiviert. Überspitzt ist zu behaupten, dass sie hier ihre eigene weibliche Disposition, im Verständnis der Zeit gespiegelt, wiederentdeckt – sie behauptet, sich bisher nie gekannt zu haben. Allerdings führt dies gerade nicht dazu, dass sie sich fortan nur noch dem Empfinden hingibt; ihre Vernunft bildet aber eine andere Seite aus, die es der langsam dämmernden Liebe zu Darcy erlaubt, Einzug zu halten: „[H]er anger was turned against herself; and his disappointed feelings became the object of compassion. His attachment excited gratitude, his general character respect; but she could not approve him; nor could she for a moment repent her refusal, or feel the slightest inclination ever to see him again.“⁶⁷¹ Sie erkennt, dass die Einwände, die Darcy gegen ihre Familie vorbrachte, durchaus gerechtfertigt waren – das erste Mal kann sie ihre Familie wirklich von außen betrachten und beginnt so den Prozess der Ablösung. Eine zweite Reise verstärkt diesen Effekt. Mit ihren Verwandten besucht sie Derbyshire und findet sich, eigentlich gegen ihren Willen, auch auf Pemberley, Darcys Besitzungen, wieder. In ihrer Einführung zu „Pride and Prejudice“ vertritt Gail Cunningham die Ansicht, nur aus ihrer neuen Position nach ihrem „fall from unmerited pride“⁶⁷² könne Elizabeth bei diesem Besuch nun „between Darcy’s proper pride as custodian of property, employer and improver and the inordinate self-esteem which had caused his earlier haughtiness and reserve“⁶⁷³ unterscheiden. Elizabeths ironische Aussage gegenüber Jane, ihre Liebe rühre von dem Moment her, in dem sie seiner Besitzungen ansichtig wurde, enthalte demnach durchaus Wahrheit. Die „real elegance“⁶⁷⁴ Pemberleys und das offenkundig verbesserte Gebaren des Hausherrn ihr und ihren ihm standesgemäß unterlegenen Reisegefährten gegenüber überzeugt sie davon, dass auch er sich durch die Herabsetzung verändert hat. Er behandelt diese Frau, die ihn abgelehnt und in seinem männlichen Stolz verletzt hat, freundlich und interessiert, stellt ihr seine Schwester vor und verlässt selbst in dem Moment, in dem offenkundig wird, dass ihre unbesonnene Schwester Lydia sich mit Wickham abgesetzt hat, nicht ihre Seite. Elizabeth, schon dankbar, überhaupt mit Freundlichkeit von ihm behandelt zu werden, glaubt sich von ihm verlassen, nachdem der Skandal ans Licht kommt:

He [Darcy, C. K.] seemed scarcely to hear her, and was walking up and down the room in earnest meditation; his brow contracted, his air gloomy. Elizabeth soon observed, and instantly understood it. Her power was sinking; everything *must* sink under such a proof of family weakness, such an assurance of the deepest

⁶⁷¹ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 144.

⁶⁷² Cunningham, S. x.

⁶⁷³ Ebd.

⁶⁷⁴ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 164.

disgrace. She could neither wonder nor condemn [...] and never had she so honestly felt that she could have loved him, as now, when all love must be vain.⁶⁷⁵

Diese Hoffnungslosigkeit ist zugleich der Grund, weshalb sich ihre Liebe weiterentwickeln kann. Dass er alle Hebel in Bewegung setzt, um Lydia und Wickham zu verheiraten und den Skandal wenigstens halbwegs zu vertuschen, löst umso größere Dankbarkeit aus, da dieses Bemühen, sich „gentleman-like“⁶⁷⁶ zu verhalten und Wickham nun auch im Namen seiner eigenen Familie zur Verantwortung zu ziehen, auch dem Bild widerspricht, das sie sich von seinem gerechtfertigten Stolz machte. Darcy beweist sich mit diesem selbstlosen Verhalten, das auch ihn selbst und seine Reputation in Gefahr bringt, als wertvoller, großzügiger Mann. Während Mr Collins den Skandal in der Familie zu genießen scheint, sich moralisch überlegen gibt und froh ist, sich nicht mit Elizabeth vermählt zu haben, *handelt* Darcy moralisch einwandfrei, lässt sich eben nicht auf die Erleichterung ein, von Elizabeth verschmäht worden zu sein. Elizabeth, noch nicht im Klaren über den großen Dienst, den er ihrer Familie erweist, erkennt

that he was exactly the man, who, in disposition and talents, would most suit her. His understanding and temper, though unlike her own, would have answered all her wishes. It was an union that must have been to the advantage of both; by her ease and liveliness, his mind might have been softened, his manners improved, and from his judgment, information, and knowledge of the world, she must have received benefit of greater importance.⁶⁷⁷

Nun ist sie es, die zunächst noch ohne Ermutigung seinerseits lieben muss, bedauern muss, ihre Chancen aufgegeben zu haben. Nachdem sich die Missverständnisse aufgelöst haben und Darcy seine Bemühungen um sie erneuert, gibt er zu, die Lektion, die sie ihm durch die Abweisung seines Antrags erteilt habe, sei „hard indeed at first, but most advantageous“⁶⁷⁸ gewesen:

„I have been a selfish being all my life, in practice, though not in principle. As a child I was taught what was *right*, but I was not taught to correct my temper. I was given good principles, but left to follow them in pride and conceit. Unfortunately an only son (for many years an only *child*), I was spoilt by my parents, who thought good themselves [...], allowed, encouraged, almost taught me to be selfish and overbearing, to care for none beyond my own family circle, to think meanly of all the rest of the world [...].“⁶⁷⁹

Vielleicht ist es diese merkbare Veränderung durch den Einfluss der geliebten Frau, die Fitzwilliam Darcy auch heute noch zu einer so beliebten und angebeteten Männerfigur macht – das Element, mit dem sich die große Rolle

⁶⁷⁵ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 185. Hervorhebung im Original.

⁶⁷⁶ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 131.

⁶⁷⁷ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 208f.

⁶⁷⁸ Austen: *Pride and Prejudice*, S. 248.

⁶⁷⁹ Ebd. Hervorhebungen im Original.

erklärt, die Mr Darcy in der Phantasievorstellung des *Mr Right* zukommt. Der Mann von beachtlichem sozialen Status, der einer Frau, die ihm vom Status nicht gleichkommt, aber ihm geistig das Wasser reichen kann, zum sozialen Aufstieg verhilft – aus Liebe, nicht aus Eigennutz. In „*Pride and Prejudice*“ ist, wie in allen anderen Romanen Austens auch, Geld ein zentrales Thema. Cunningham bemerkt, dass in „*Pride and Prejudice*“ die Güter nach „the reader’s fantasy-feelings of proper reward“⁶⁸⁰ gestaffelt sind: „Darcy’s ten thousand a year and magnificent Pemberley estate provide a material match for Elizabeth’s superiority in wit and insight; and Lydia and Wickham, consigned to a life of nomadic penury, are suitably punished for their licence.“⁶⁸¹ Der Mann wird hier, bestenfalls in gegenseitigem Respekt und mit Gefühlen, die der Liebe gleichkommen, zum Instrument des sozialen Aufstiegs, wie man an Charlottes Ehe mit Collins und dem allgemeinen Verhalten der Nachbarschaft von Meryton unverheirateten, finanziell unabhängigen Männern gegenüber ablesen kann. Auch Darcy dient Elizabeths sozialem Aufstieg und ist deshalb umso begehrenswerter. Hier deutet sich bereits der Typus des byronischen Helden an, der in den folgenden Jahrzehnten vor allem durch die Brontë-Schwestern entwickelt wird.

2. 1. 2. 2 „[G]ive me strength to lead henceforth a purer life“⁶⁸²; Der byronische Held auf dem Weg der Besserung in Charlotte Brontës „*Jane Eyre*“

Als George, Lord Byron (1788–1824) 1812 den ersten Gesang seines Gedichtes „*Childe Harold’s Pilgrimage*“ veröffentlichte, wurde er auf Anhieb zu einem Star der englischen Literaturszene. Berühmt für seine zahlreichen Affären mit und seinen zerstörerischen Einfluss auf Frauen, sowie für seine inzestuöse Beziehung mit seiner Halbschwester Augusta, prägte er mit seinem gelangweilten, düster-geheimnisvollen Heldentypus die Literatur kommender Epochen. Die ersten beiden Gesänge seines Gedichtes „*Childe Harold’s Pilgrimage*“ zeigen einen freiwillig aus England fliehenden Protagonisten, der versucht, in fremden Ländern ein mysteriöses Ungemach zu vergessen. Die Leserschaft setzte den jungen Adligen sofort mit diesem Helden gleich⁶⁸³ und tatsächlich hatte das Gedicht einen realen Hintergrund: Byron hatte sich in den fünfzehnjährigen John Edleston (in manchen Quellen Edlestone genannt) verliebt, einen Chorknaben der Trinity Chapel. Nachdem Edleston ihn in einem Brief um Hilfe gebeten hatte, befürchtete Byron erpresserische Absichten und entschloss sich, England sofort zu verlassen, ohne Rücksicht auf seine eigene miserable finanzielle Situation:

If the consequences of my leaving England, were ten times as ruinous as you describe, I have no alternative. There are circumstances which render it absolutely indispensable, and quit the country I must immediately. [...] I am pestered to death in country and town [by creditors, C. K.] and rather than submit to my present

⁶⁸⁰ Cunningham, S. vi.

⁶⁸¹ Ebd.

⁶⁸² Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*. London 1994, S. 443.

⁶⁸³ Vgl. Elfenbein, Andrew: *Byron and the Victorians*. Cambridge 1995, S. 15.

situation, I would abandon every thing, even had I not still stronger motives for urging my departure.⁶⁸⁴

Der erste Gesang der „Childe Harold's Pilgrimage“ deutet den seelischen Aufbruch, in dem sich der Held befindet, geschickt an, ohne allzu deutlich zu werden: Harold „loathed [...] in his native land to dwell“⁶⁸⁵, „ne[ver] in virtue's ways did take delight“⁶⁸⁶ und „[f]ew earthly things found favour in his sight / Save concubines and carnal companie“⁶⁸⁷. Byron zeichnet einen Helden, „sore sick at heart“⁶⁸⁸, dessen Gründe aber, ebenso wie Byrons Gründe, ungenannt bleiben. Byron erweckte offenbar den Drang in seiner weiblichen Leserschaft, diesen attraktiven Melancholiker verhätscheln und verbessern zu wollen. Die Landschaften, in denen sich der Protagonist bewegt (Portugal, Spanien, Griechenland, Albanien und andere) untermalen die sehnsüchtigen Stimmungen der Figur, obwohl sich Harolds Grunddisposition kaum verändert. Noch in der letzten Strophe des ersten Gesangs stellt Byron seinen Held als Getriebenen dar, der sein Glück „in other lands“⁶⁸⁹ sucht, „where he was doom'd to go“⁶⁹⁰. Dass dem Buch das Gedicht „To Thyrza“, in dem Byron seinen Schmerz über Edlestons inzwischen erfolgten Tod verarbeitet, beigegeben worden war, überzeugte die Leserschaft davon, dass Thyrza die verstorbene Dame war, nach der sich Childe Harold und somit auch Lord Byron selbst verzehrte:

Ours too the glance none saw beside;
The smile none else might understand;
The whisper'd thought of hearts allied,
The pressure of the thrilling hand.

The kiss, so guiltless and refined,
That Love each warmer wish forbore;
Those eyes proclaim'd so pure a mind,
Even Passion blush'd to plead for more.

The tone, that taught me to rejoice,
When prone unlike thee, to repine;
The song, celestial from thy voice,
But sweet to me from none but thine;

The pledge we wore – I wear it still,
But where is thine? – Ah! where art thou?
Oft have I borne the weight of ill,

⁶⁸⁴ Marchand, Leslie (Hg.): *Byron's Letters and Journals*. Cambridge, MA 1982, 1:200–01.

⁶⁸⁵ Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, Strophe IV. In: *The Works of Lord Byron*. With an Introduction and Bibliography. Ware 1994.

⁶⁸⁶ Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, Strophe II.

⁶⁸⁷ Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, Strophe II.

⁶⁸⁸ Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, Strophe VI.

⁶⁸⁹ Byron: *Childe Harold's Pilgrimage*, Canto I, Strophe XCIII.

⁶⁹⁰ Ebd.

But never bent beneath till now!⁶⁹¹

In Charlotte Brontës 1847 erschienenem Bestseller „Jane Eyre“ trifft die Titelheldin auf einen ganz ähnlichen Typ von Mann: Edward Fairfax Rochester, ein Edelmann mit dunklem Geheimnis. Jane Eyre, ein Waisenkind, das von seiner Tante in eine frömmlicherische Schule gegeben worden war, befreit sich als junge Frau durch ein Arbeitsgesuch, das sie in einer Zeitung aufgibt. Sie erhält eine Stellung als Gouvernante auf Thornfield Hall. Dort soll sie sich um das Mündel des Hausherrn, Adèle, kümmern. Mrs Fairfax, die Haushälterin, führt sie durch das weitläufige Haus, das Jane wie „a home of the past – a shrine of memory“⁶⁹² vorkommt, einer der Korridore erinnert sie an „a corridor in some Bluebeard’s castle“⁶⁹³ und sie hört ein unheimliches Lachen, das angeblich der Wäscherin Grace Pool gehören soll. Solche Elemente rücken „Jane Eyre“ in die Nähe des Genres der *gothic novel*, doch Jane ist, im Gegensatz zu den meisten Heldinnen von Schauerromanen, sehr wohl in der Lage zu rationalisieren. Tatsächlich fühlt sie sich auf Thornfield bald zu Hause: „I thought that a fairer era of life was beginning for me, one that was to have its flowers and pleasures, as well as its thorns and toils.“⁶⁹⁴ Die erste Begegnung mit dem Hausherrn mutet wie eine Parodie auf noch heute oft zitierte Fantasien an. Jane Eyre begegnet einem Reiter, der nicht, wie z. B. Willoughby in Austens „Sense and Sensibility“ zur Rettung der Heldin schreitet, sondern selbst gerettet werden muss. Sein Pferd rutscht auf einer vereisten Pfütze aus und stürzt. Der Gentleman hat sich den Fuß verknackst, fluchend lässt er sich von Jane zu seinem Pferd helfen. Er ist nicht etwa „a handsome, heroic-looking young gentleman“⁶⁹⁵, sondern „of middle height, and considerable breadth of chest. He had a dark face, with stern features and a heavy brow; his eyes and gathered eyebrows looked ireful and thwarted just now; he was past youth, but had not reached middle age“⁶⁹⁶. Jane gibt an, ihm nur deshalb so gerade heraus Hilfe anbieten zu können, da er kein heldenhaft anmutender Mann ist:

I had hardly ever seen a handsome youth; never in my life spoken to one. I had a theoretical reverence and homage for beauty, elegance, gallantry, fascination; but had I met those qualities incarnate in masculine shape, I should have known instinctively that they neither had nor could have sympathy with anything in me, and should have shunned them as one would fire, lightning, or anything else that is bright but antipathetic.⁶⁹⁷

Jane und Rochester begegnen sich bereits in dieser Szene als Menschen, die etwas gemeinsam haben – sie entsprechen beide nicht dem Idealbild ihrer Zeit. Jane, von ihrer Tante als ungezogenes, lügenhaftes Kind diffamiert, ist von geringer

⁶⁹¹ To Thyrza. In: The Works of Lord Byron, S. 62.

⁶⁹² Brontë: Jane Eyre, S. 107.

⁶⁹³ Brontë: Jane Eyre, S. 108.

⁶⁹⁴ Brontë: Jane Eyre, S. 100.

⁶⁹⁵ Brontë: Jane Eyre, S. 115.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Ebd.

sozialer Stellung und „plain“⁶⁹⁸, sie kleidet sich aus Notwendigkeit und aus innerer Einstellung heraus einfach und streng. „[T]he frown and the roughness of the traveller set me at my ease“⁶⁹⁹ und so kann sie darauf bestehen, ihn nach Kräften zu unterstützen. Obwohl sie Rochester mitteilt, sie sei Gouvernante auf Thornfield, gibt er sich ihr nicht zu erkennen. Er besteigt sein Pferd und entschwindet, „it was an incident of no moment, no romance, no interest in a sense; yet it marked with change one single hour of a monotonous life“⁷⁰⁰. Erst am nächsten Tag wird sie dem Hausherrn vorgestellt und erkennt in ihm „my traveller“⁷⁰¹. In ihren Gesprächen mit ihm entwickelt sich ein komplexes Verhältnis zwischen den beiden: einerseits in einer klaren Hierarchie gebunden, bricht sich doch so etwas wie eine Gleichwertigkeit Bahn. Als Instanz der Ich-Erzählerin tritt Jane Eyre bereits vor ihrer Begegnung mit ihm als Verfechterin der Gleichheit zwischen Mann und Frau auf:

Women are supposed to be very calm generally: but women feel just as men feel; they need exercise for their faculties, and a field for their efforts as much as their brothers do; they suffer from too rigid a restraint, too absolute a stagnation, precisely as men would suffer; and it is narrow-minded in their more privileged fellow-creatures to say that they ought to confine themselves to making puddings and knitting stockings, to playing on the piano and embroidering bags. It is thoughtless to condemn them, or laugh at them, if they seek to do more or learn more than custom has pronounced necessary for their sex.⁷⁰²

In dieser Passage wird deutlich, dass auch Jane sich gegen die Konventionen der Zeit auflehnt, indem sie mehr für sich und andere Frauen fordert, „than custom has pronounced necessary for their sex“⁷⁰³. Diese Forderung löst sie auf gewisse Weise in den Gesprächen mit Rochester ein – indem sie ihm ehrlich und offen antwortet, ohne die Konsequenzen ihrer Rede zu fürchten. Ein Beispiel ist ihre Antwort auf die Frage, ob sie ihn „handsome“⁷⁰⁴ fände. Jane erwidert: „No, sir.“⁷⁰⁵ Obwohl sie sich bewusst ist, dass eine andere Aussage („conventionally vague and polite“⁷⁰⁶) angebracht gewesen wäre. Rochester nimmt diese Einschätzung eher gelassen hin, erbittet jedoch eine Erklärung. Überdies habe er kein Verlangen danach, sie „like an inferior“⁷⁰⁷ zu behandeln, denn „I claim only such superiority as must result from twenty years’ difference in age and a century’s advance in experience“⁷⁰⁸. Sicher ist dies angesichts der klaren hierarchischen Position beider Gesprächspartner nicht direkt auf die Situation

⁶⁹⁸ Brontë: Jane Eyre, S. 251.

⁶⁹⁹ Brontë: Jane Eyre, S. 115.

⁷⁰⁰ Brontë: Jane Eyre, S. 117. Hervorhebung im Original.

⁷⁰¹ Brontë: Jane Eyre, S. 121.

⁷⁰² Brontë: Jane Eyre, S. 111.

⁷⁰³ Ebd.

⁷⁰⁴ Brontë: Jane Eyre, S. 132.

⁷⁰⁵ Ebd.

⁷⁰⁶ Ebd.

⁷⁰⁷ Brontë: Jane Eyre, S. 134.

⁷⁰⁸ Ebd.

übertragbar, dennoch fühlt sich Jane, die ihr Leben lang gegängelt worden ist, ihm gegenüber freier als im Umgang mit anderen Menschen. Rochester interessiert sich tatsächlich für die Meinung einer Gouvernante mit 30 Pfund Jahresgehalt und er vertraut ihr zumindest Hinweise auf seine Lebensgeschichte an:

„I have plenty of faults of my own [...]. God wot I need not be too severe about others; I have a past experience, a series of deeds, a colour of life to contemplate within my own breast, which might well call sneers and censures from my neighbours to myself. I started, or rather [...] was thrust on to a wrong tack, at the age of one and twenty, and have never recovered the right course since; but I might have been very different; I might have been as good as you – wiser – almost as stainless. I envy you your peace of mind, your clean conscience, your unpolluted memory.“⁷⁰⁹

Dass diese Hinweise sich auf seine Heirat mit Bertha Antoinetta Mason auf Jamaika beziehen, die nun als *mad woman in the attic* auf Thornfield lebt, kann Jane natürlich nicht ahnen. Rochester sagt von sich, er sei „not a villain“⁷¹⁰, aber doch ein „commonplace sinner, hackneyed in all the poor petty dissipations with which the rich and worthless try to put on life“⁷¹¹. So ist auch die kleine Adèle angeblich nicht seine leibliche Tochter, sondern ein Kind, das eine treulose französische Geliebte ihm zugeschoben hat. Jane überlegt sich reiflich, ob sie ihn nicht für diese Vergangenheit verabscheuen sollte, aber entschließt sich, diese Vorkommnisse als „everyday matters enough, no doubt, in society“⁷¹² zu betrachten: „And was Mr Rochester now ugly in my eyes? No, reader: gratitude and many associations, all pleasurable and genial, made his face the object I best liked to see; his presence in the room was more cheering than the brightest fire.“⁷¹³ Als Bertha ihrer Wärterin Grace Pool entkommt, und die Bettvorhänge ihres Mannes in Brand steckt, muss Jane ihn noch einmal retten. Sie kann ihn im letzten Moment wecken. Nachdem er sich versichert hat, dass Bertha wieder eingesperrt ist, finden sich Jane und er allein in seinem verwüsteten Schlafzimmer wieder. Zumindest Jane ist unpassend gekleidet und das Verhalten Rochesters impliziert nicht nur Dankbarkeit seiner Retterin gegenüber, sondern auch Begehren:

He held out his hand; I gave him mine: he took it first in one, then in both his own. „You have saved my life: I have a pleasure in owing you so immense a debt. I cannot say more. Nothing else that has being would have been tolerable to me in the character of creditor for such an obligation: but you: it is different – I feel your benefit no burden, Jane.“

⁷⁰⁹ Brontë: Jane Eyre, S. 136.

⁷¹⁰ Brontë: Jane Eyre, S. 137.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Brontë: Jane Eyre, S. 147.

⁷¹³ Brontë: Jane Eyre, S. 148.

He paused; gazed at me: words almost visible trembled on his lips – but his voice was checked.⁷¹⁴

Jane hat Schwierigkeiten, ihm ihre Hand zu entziehen, sie bemerkt die „[s]trange energy [...] in his voice, strange fire in his look“⁷¹⁵. Sie zieht sich zurück, aber auch sie spürt, dass etwas in ihr auf sein Gebaren reagiert: „I regained my couch, but never thought of sleep. Till morning dawned I was tossed on a buoyant but unquiet sea, where billows of trouble rolled under surges of joy. [...] Sense would resist delirium: judgment would warn passion. Too feverish to rest, I rose as soon as day dawned.“⁷¹⁶ Nach diesem fehlgeschlagenen Versuch, sie zu seiner Geliebten zu machen, greift Rochester zu anderen Mitteln: Er bringt Blanche Ingram, eine hiesige Schönheit, in sein Haus, zusammen mit ihrer Mutter und anderen Gästen, um Jane durch Eifersucht gefügig zu machen. Jane ist aber noch zu sehr von der Gültigkeit der Hierarchien in ihrem Leben überzeugt, als dass sie diesen Trick durchschauen kann. Für sie ist es selbstverständlich, dass Blanche Ingram Rochesters Frau wird. Jane fürchtet, dass ihre Liebe zu Rochester ihr schaden wird: „[I]t is madness in all women to let a secret love kindle within them, which, if unreturned and unknown, must devour the life that feeds it; and, if discovered and responded to, must lead *ignis-fatuus*-like, into miry wilds whence there is no extrication.“⁷¹⁷ So bemüht sie sich, ihr Schicksal ruhig anzunehmen. Sie begutachtet die neuen Gäste auf Thornfield und stellt fest:

„He is not to them what he is to me“, I thought: „he is not of their kind. I believe he is of mine – I am sure he is – I feel akin to him – I understand the language of his countenance and movements: though rank and wealth sever us widely, I have something in my brain and heart, in my blood and nerves, that assimilates me mentally to him.“⁷¹⁸

Blanche Ingram hat sehr klare Vorstellungen von ihrem zukünftigen Ehemann – ein ganzer Kerl soll er sein, sein Motto „„hunt, shoot, and fight““⁷¹⁹, sie braucht keinen „„rival, but a foil to me““⁷²⁰ – die jungen Männer sind in ihren Augen verzogene Muttersöhnchen, die mehr mit ihrer eigenen Schönheit beschäftigt sind als mit der ihrer angetrauten Frauen. Blanche will für ihre Schönheit als höheres Wesen behandelt und von Rochester bedient werden. Jane empfindet Blanche als „inferior“⁷²¹, sie ist wenig mehr als eine schöne Hülle: „I saw he was going to marry her, for family, perhaps political reasons; because her rank and connexions suited him; I felt he had not given her his love, and that her qualifications were ill-adapted to win from him that treasure.“⁷²² Zudem ist Jane

⁷¹⁴ Brontë: Jane Eyre, S. 152.

⁷¹⁵ Ebd.

⁷¹⁶ Ebd.

⁷¹⁷ Brontë: Jane Eyre, S. 160.

⁷¹⁸ Brontë: Jane Eyre, S. 174.

⁷¹⁹ Brontë: Jane Eyre, S. 178.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Brontë: Jane Eyre, S. 185.

⁷²² Ebd.

noch immer diejenige, die er ins Vertrauen zieht. Als Berthas Bruder Richard Mason auf Thornfield eintrifft und von seiner Schwester verletzt wird, ist sie es, die Rochester zur Hilfe ruft. Masons Begegnung mit Bertha ist wie aus einem Vampirroman entlehnt, der verletzte Fremde hängt mit „pale and seemingly lifeless face“⁷²³ in einem Sessel, eine Seite seines Körpers „almost soaked in blood“⁷²⁴. Jane muss allein mit Mason auf den Arzt zu warten, obwohl sie Angst hat, stellt sie sich Rochester zuliebe der Aufgabe, ohne eine Erklärung zu erhalten. Als die Heirat mit Blanche beschlossene Sache scheint und sogar schon davon gesprochen wird, dass Adèle auf eine Schule gehen und eine neue Position in Irland für Jane bereitstehen wird, wagt sie endlich gegen die Behandlung, die ihr zuteil wird, aufzubegehren. Auch dieser Moment ist von Rochester vorbereitet worden, er provoziert ihren Gefühlsausbruch, indem er ihr erst seine turbulenten Gefühle schildert und dann behauptet, sie würde ihn zweifelsohne bald vergessen haben:

The vehemence of emotion, stirred by grief and love within me, was claiming mastery, and struggling for full sway, and asserting a right to predominate, to overcome, to live, rise, and reign at last: yes – and to speak.

„I grieve to leave Thornfield: I love Thornfield: I love it, because I have lived in it a full and delightful life – momentarily at least. I have not been trampled on. I have not been petrified. I have not been buried with inferior minds, and excluded from every glimpse of communion with what is bright and energetic and high. I have talked, face to face, with what I reverence, with what I delight in – with an original, a vigorous, an expanded mind. I have known you, Mr Rochester; and it strikes me with terror and anguish to feel I absolutely must be torn from you for ever. I see the necessity of departure; and it is like looking on the necessity of death.“⁷²⁵

Die Bekanntschaft mit Mr Rochester und die Liebe zu ihm, sind für Jane gleichbedeutend mit dem Leben an sich, bei ihm konnte sie endlich „a full and delightful life“⁷²⁶ leben und ihre Ansprüche an dieses Leben formulieren lernen: „[I]t is my spirit that addresses your spirit; just as if both had passed through the grave, and we stood at God’s feet, equal – as we are!“⁷²⁷ Es ist, als habe er sie zu dieser Erkenntnis hingeführt, angeleitet, um sie dann von seinen ernsthaften Absichten ihr gegenüber zu unterrichten. Rochester hebt Jane durch die Erniedrigung und Demütigung der Blanche-Episode endgültig auf seine Ebene. Er fragt sie nach ihrer Hand, und nach einigen Momenten der Ungläubigkeit kann sie ihn nun akzeptieren, da sie durch ihren Gefühlsausbruch die Schranken von sozialem Rang und Vermögen hinter sich gelassen hat – hier geht es eben um zwei ebenbürtige Geister. So setzt sie sich denn auch gegen Rochesters Tendenzen zur Wehr, sie nach der Verlobung auf einen Sockel zu stellen. Er behauptet:

⁷²³ Brontë: Jane Eyre, S. 208.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Brontë: Jane Eyre, S. 250f.

⁷²⁶ Brontë: Jane Eyre, S. 251.

⁷²⁷ Ebd.

„Ten years since, I flew through Europe half mad: with disgust, hate and rage as my companions; now I shall revisit it healed and cleansed, with a very angel as my comforter.“

I laughed at him as he said this. „I am not an angel“, I asserted; „and I will not be one till I die: I will be myself. Mr Rochester, you must neither expect nor exact anything celestial of me – for you will not get it, any more than I shall get it of you: which I do not at all anticipate.“⁷²⁸

Bemerkenswert an dieser Stelle ist, dass Jane die Rolle, die der Ehefrau im Viktorianismus zugeschrieben wird, nämlich die des spirituellen Wesens ohne fleischliche Begierden, gar nicht annehmen will. Sie nimmt es hin, dass sich Rochester durch sie scheinbar zu einem sanfteren, geheilten, gesäuberten Wesen gewandelt hat, aber für diese Verwandlung möchte sie nicht ihre Engelhaftigkeit verantwortlich gemacht sehen, sondern ihre Menschlichkeit. Rochester fühlt sich „influenced – conquered“⁷²⁹ und verweist so auf eine innere Entwicklung, die z. B. auch Darcy durchleben musste, um ein geeigneter Partner für die Protagonistin des Romans zu werden. Aber Jane lässt sich nicht auf diesen neuen Edward Rochester ein – er rezitiert Gedichte zu ihren Ehren, versucht sie mit kostbaren Geschenken zu überhäufen – Jane bleibt sie selbst und fordert für sich nur das einfachste Hochzeitskleid, sie sei „naturally hard – very flinty“⁷³⁰ und so sei es ganz natürlich, dass sie bei seinen Versen nicht dahinschmelze. Die ganze Verlobungszeit über hält sie ihn auf Abstand, wohl wissend, „that a lamb-like submission and turtle-dove sensibility, while fostering his despotism more, would have pleased his judgement, satisfied his common sense, and even suited his taste less.“⁷³¹ Als am Tage der Hochzeit Rochesters bestehende Ehe mit Bertha ans Licht kommt, versucht Rochester Jane zum Bleiben zu überreden, gegen die Konventionen zu handeln, aber es ist ihr eigenes Selbst, gegen das Jane nicht handeln kann. Sein Angebot, mit ihm am Mittelmeer zu leben, als Mann und Frau, muss sie ausschlagen. Rochester versucht sie davon zu überzeugen, dass er sich als unverheiratet versteht, schließlich sei seine Frau nicht bei klarem Verstand und er selbst mit einem Trick in die Ehe geführt worden. Bevor er Jane begegnet sei, habe er sich „in a harsh, bitter frame of mind“⁷³² befunden, „the result of a useless, roving, lonely life – corroded with disappointment, sourly disposed against all men, and especially against all *womankind*“⁷³³. Aber dann sei Jane gekommen, um ihn zu retten, mit ihrem einzigartigen Wesen:

Your garb and manner were restricted by rule; your air was often diffident, and altogether that of one refined by nature, but absolutely unused to society, and a good deal afraid of making herself disadvantageously conspicuous by some solecism or blunder; yet when addressed, you lifted a keen, a daring, and a

⁷²⁸ Brontë: Jane Eyre, S. 258.

⁷²⁹ Brontë: Jane Eyre, S. 259.

⁷³⁰ Brontë: Jane Eyre, S. 271.

⁷³¹ Brontë: Jane Eyre, S. 272.

⁷³² Brontë: Jane Eyre, S. 309.

⁷³³ Ebd. Hervorhebung im Original.

glowing eye to your interlocutor's face: there was penetration and power in each glance [...].⁷³⁴

Da „penetration and power“⁷³⁵ traditionell männlich konnotiert sind, scheint Jane für Rochester einen männlichen bzw. mit dem ihm eigenen Geist vergleichbaren Verstand zu besitzen. Sie sei „my sympathy – my better self – my good angel“⁷³⁶ und wenn sie ihn ablehne, werfe sie ihn wieder „on lust for a passion – vice for an occupation“⁷³⁷. Rochester droht ihr also an, sich zurückzuverwandeln, in jenen unverbesserten, moralisch verwerflichen Mann, den ihr Einfluss doch gerade erst vertrieben haben soll. Jane flieht dennoch aus Thornfield und kommt auf ihrer Flucht zufällig bei Verwandten unter, bei denen sie körperlich genesen kann und ein Jahr in einer Dorfschule unterrichtet. Ihr Vetter St. John Rivers, gutaussehend, moralisch unbeugsam und fest von seiner Aufgabe überzeugt, als Missionar die heidnischen Völker Indiens zu bekehren, versucht Jane zur Heirat zu überreden. Rivers ist das Rochester entgegengesetzte Extrem. Die Heirat mit ihm wäre vernünftig, doch lieblos – Jane erlebt mit, wie Rivers sich die Frau, die er wirklich liebt, und die er auch heiraten könnte, absichtlich versagt, um seine Aufgabe nicht zu gefährden. Diese andere, moralisch stabile aber emotional unerbittliche Art von Männlichkeit erfüllt sie mit Schrecken. Sie wendet die bei Rochester erlernten Kenntnisse an und setzt sich zur Wehr: „I was with an equal – one with whom I might argue – one whom, if I saw good, I might resist.“⁷³⁸ Durch eine unerwartete Erbschaft eine relativ vermögende Frau, kehrt Jane nach Thornfield zurück. Das Haus ist zerstört, Bertha hat es niedergebrannt und ist im Feuer umgekommen. Rochester bedarf einer weiteren Rettung. Auch er wurde bei dem Brand verletzt und hat sein Augenlicht verloren: „His form was of the same strong and stalwart contour as ever: his port was still erect, his hair was still a raven black: nor were his features altered or sunk [...]. But in his countenance I saw a change: that looked desperate and brooding – that reminded me of some wronged and fettered wild beast or bird, dangerous to approach in his sullen woe.“⁷³⁹ Nun ist Jane „my own mistress“⁷⁴⁰, sie sind jetzt gesellschaftlich tatsächlich gleichgestellt, Rochester ist von ihr und ihren gesunden Augen abhängig. Jane ist sich dieses Wandels durchaus bewusst: „I love you better now, when I can really be useful to you, than I did in your state of proud independence, when you disdained every part but that of the giver and protector.“⁷⁴¹ Nun ist Jane der „giver and protector“⁷⁴² und Rochester dankt Gott für ihre Rückkehr: „I thank my Maker, that, in the midst of judgement, He has remembered mercy. I humbly entreat my Redeemer to give me strength to

⁷³⁴ Brontë: Jane Eyre, S. 310f.

⁷³⁵ Brontë: Jane Eyre, S. 311.

⁷³⁶ Brontë: Jane Eyre, S. 312.

⁷³⁷ Brontë: Jane Eyre, S. 313.

⁷³⁸ Brontë: Jane Eyre, S. 402.

⁷³⁹ Brontë: Jane Eyre, S. 426.

⁷⁴⁰ Brontë: Jane Eyre, S. 429.

⁷⁴¹ Brontë: Jane Eyre, S. 440.

⁷⁴² Ebd.

lead henceforth a purer life than I have done hitherto!“⁷⁴³ Sie heiraten, bekommen Kinder, Rochesters Augenlicht kehrt teilweise zurück. Nicht nur Jane, auch Rochester wird in „Jane Eyre“ erst nach tiefer Erniedrigung zu einem stärkeren, da moralisch integren Menschen. Er wird gereinigt durch die Liebe zu Jane, durch ihren Einfluss und ihre Stärke. In ihrer Studie „The Brontës and their World“ (1969) beschreibt Phyllis Bentley Rochester als „the accepted type of the spinster’s hero, who needs a powerful command to overcome her reluctance“⁷⁴⁴. Diese Einschätzung lässt Janes eigenen Willen, der in „Jane Eyre“ immer wieder stark betont wird, zu wenig gelten. Die Gleichheit von Jane und Rochester erscheint als das zentrale Thema des Romans, eine Gleichheit, die weder von Geschlecht, Alter, Rank oder Vermögen an ihrem Bestehen gehindert werden kann. 1966 veröffentlichte Jean Rhys „Wide Sargasso Sea“, die Vorgeschichte zu „Jane Eyre“, aus der Sicht Bertha Antoinetta Masons erzählt. Hier tritt Rochester als der Unterdrücker seiner Frau auf, der die Kreolin Antoinetta (Bertha) seinen rigiden Viktorianischen Standards anzupassen versucht und sie, da er an ihr scheitert, für verrückt erklären lässt, um seine verletzte Männlichkeit wieder herzustellen. Antoinetta muss mit dem Verlust ihrer Identität bezahlen, der Name ihrer Mutter, Bertha, die einst vor Kummer den Verstand verlor, wird nun zu ihrem. Rhys’ Rochester ist nicht in der Lage, die Kultur, aus der seine Braut stammt, zu verstehen, er macht Antoinetta zu Bertha, zu einem „ghost“⁷⁴⁵:

They bought me, *me* with your paltry money. You helped them to do it. You deceived me, betrayed me, and you’ll do worse if you get the chance ... [...] ... If I was bound for hell let it be hell. No more false heavens. No more damned magic. You hate me and I hate you. We’ll see who hates best. But first, first I will destroy your hatred. Now. My hate is colder, stronger, and you’ll have no hate to warm yourself. You will have nothing. I did it too. I saw the hate go out of her eyes. I forced it out. And with the hate her beauty. She was only a ghost. A ghost in the grey daylight. Nothing left but hopelessness.⁷⁴⁶

Antoinetta wird zu einer Puppe, zur Verkörperung all dessen, was Rochester ersehnt, aber doch nicht erfüllen kann: „Above all I hated her. For she belonged to the magic and the loveliness. She had left me thirsty and all my life would be thirst and longing for what I had lost before I found it.“⁷⁴⁷ Dieses unstillbare Sehnen und Verlangen ist auch in „Jane Eyre“ spürbar, doch durch Janes Einfluss wird es in Bahnen gelenkt, die im Viktorianismus als moralisch vertretbar gelten. Jane zähmt so eine ausufernde Männlichkeit, nicht durch Gewalt, sondern durch die Liebe, die sie in Rochester erweckt.

⁷⁴³ Brontë: Jane Eyre, S. 442f.

⁷⁴⁴ Bentley, Phyllis: The Brontës and their World. London 1971, S. 93.

⁷⁴⁵ Rhys, Jean: Wide Sargasso Sea. Backgrounds. Criticism. Edited by Judith L. Raiskin. New York und London 1999, S. 102.

⁷⁴⁶ Ebd. Hervorhebung im Original.

⁷⁴⁷ Rhys, S. 103.

2. 1. 2. 3 „[T]he eternal rocks beneath“⁷⁴⁸: Der Mann als Dämon in Emily Brontës „Wuthering Heights“

Emily Brontës Roman „Wuthering Heights“ wurde im gleichen Jahr veröffentlicht wie „Jane Eyre“ (1847) und enthält ebenfalls zauberische Elemente, wie Aber- und Hexenglaube, Geister und den männlichen Protagonisten, dessen Verhalten im Text mehrmals Spekulationen im Hinblick auf eine infernalische Herkunft auslöst. Der Roman selbst ist ein komplexes Gespinnst von Rahmenerzählungen und seine schonungslose Darstellung von körperlicher und emotionaler Gewalt fasziniert selbst noch im 21. Jahrhundert. Bei seinem Erscheinen wurde der Roman schlecht aufgenommen und als „product of a dogged, brutal and morose mind“⁷⁴⁹ betrachtet. Im Vorwort zur zweiten Ausgabe von „Wuthering Heights“ bemerkt Charlotte Brontë, all jene Leser, die ihr Lebtage darauf trainiert worden seien, „to observe the utmost evenness of manner and guardedness of language“⁷⁵⁰ müssten naturgemäß Schwierigkeiten mit „the rough, strong utterance, the harshly manifested passions, the unbridled aversions“⁷⁵¹ des Romans haben, dieser sei „rustic all through. It is moorish and wild, and knotty as a root of heath.“⁷⁵² Als Mr Lockwood, die Erzählinstanz der äußersten Rahmenhandlung des Romans, zum ersten Mal das Anwesen von Wuthering Heights inmitten der Moore von Yorkshire betritt, bemerkt er sogleich die Widersprüche in der Person seines zukünftigen Vermieters:

[...] Mr Heathcliff forms a singular contrast to his abode and style of living. He is a dark-skinned gipsy in aspect, in dress and manners a gentleman [...]. I know, by instinct, his reserve springs from an aversion to showy displays of feeling – to manifestations of mutual kindness. He'll love and hate equally under cover, and esteem it a species of impertinence to be loved or hated again.⁷⁵³

Lockwood spürt die eigenartige Atmosphäre im Haus. Die Bewohner sind unfreundlich zu einander und zu ihrem Gast. Gezwungen, auf Wuthering Heights zu übernachten, wird Lockwood von einem Hausmädchen in ein Zimmer geführt, das schon lange nicht mehr bewohnt wird. Dort hat er eine Erscheinung: ein geisterhaftes Wesen begehrt Einlass in den Raum. Es behauptet, Catherine Earnshaw zu sein, seit 20 Jahren „a waif“⁷⁵⁴ und verloren auf dem Moor. Der Hausherr eilt herbei und reagiert so heftig auf Lockwoods Behauptungen, dass dieser sein vorheriges Urteil revidieren muss. Heathcliff

⁷⁴⁸ Brontë, Emily: Wuthering Heights. London 1994, S. 81.

⁷⁴⁹ Bentley, S. 96.

⁷⁵⁰ Brontë, Charlotte: Editor's Preface to the New Edition of „Wuthering Heights“. In: Brontë, Emily: Wuthering Heights. London 1994, S. 13–17, hier S. 13.

⁷⁵¹ Ebd.

⁷⁵² Brontë: Editor's Preface to the New Edition of „Wuthering Heights“, S. 14.

⁷⁵³ Brontë: Wuthering Heights, S. 21.

⁷⁵⁴ Brontë: Wuthering Heights, S. 37.

„struggled to vanquish an excess of violent emotion“⁷⁵⁵. Als er sich von Lockwood unbeobachtet glaubt, bricht er in „an uncontrollable passion of tears“⁷⁵⁶ aus und bittet die geisterhafte Erscheinung, zu ihm zu kommen. Lockwood ist fasziniert und von Mitleid ergriffen. Als er erfährt, dass die Haushälterin von Thrushcross Grange, dem Haus, das er von Heathcliff pachtet, früher auf Wuthering Heights gedient hat, bittet er sie darum, ihm die Geschichte von Catherine Earnshaw und Heathcliff zu erzählen. Die Erzählung von Nelly Dean beginnt mit dem Zeitpunkt, an dem der Vater Catherines und ihres großen Bruders Hindley Heathcliff von einer Reise aus Liverpool mit nach Hause bringt, „a dirty, ragged, black-haired child“⁷⁵⁷, das nur „some gibberish that nobody could understand“⁷⁵⁸ spricht. Der Vater behauptet, ihn „starving, and houseless“⁷⁵⁹ auf der Straße aufgelesen zu haben. Der Junge erhält den Namen Heathcliff, „it has served him ever since, both for Christian and surname“⁷⁶⁰. Er wird der Favorit des Vaters und macht sich so Hindley Earnshaw zum Feind, mit Catherine (Cathy) verbündet er sich. Es kommt zu körperlicher Gewalt zwischen den Jungen, die erst ein Ende findet, als Hindley auf eine auswärtige Schule geschickt wird. Als der Vater stirbt und Hindley nach Hause zurückkehrt, ist er verheiratet und unternimmt alle nötigen Schritte, um den vormaligen Favoriten seines Vaters herabzusetzen. Heathcliff ist es nicht länger erlaubt, mit Cathy zusammen zu lernen, er „should labour out of doors instead“⁷⁶¹. Diese „degradation“⁷⁶² kann Cathy und Heathcliff nicht trennen: „They both promised fair to grow up as rude as savages; the young master being entirely negligent how they behaved [...]. [...] [I]t was one of their chief amusements to run away to the moors in the morning and remain there all day, and the after punishment grew a mere thing to laugh at.“⁷⁶³ Diese Situation wird erst problematisch, als Cathy mit Edgar und Isabella Linton, den Kindern auf Thrushcross Grange, in Kontakt kommt und sich gemäß den Ansprüchen der Gesellschaft an junge Damen verändert. Nach einem fünfwöchigen Aufenthalt im Haus der Lintons wird sie von „a wild, hatless little savage“⁷⁶⁴ zu „a very dignified person, with brown ringlets falling from the cover of a feathered beaver, and a long cloth habit, which she was obliged to hold up with both hands that she might sail in“⁷⁶⁵. Heathcliff dagegen ist schmutzig von der Stallarbeit, ungewaschen und wird deshalb von Cathy ausgelacht. Heathcliff wird dazu gebracht, sich gegenüber Edgar Linton minderwertig zu fühlen, obwohl er körperlich stärker ist: „„But, Nelly, if I knocked him down twenty times, that wouldn’t make him less handsome or me more so. I wish I had light hair and a fair skin, and was

⁷⁵⁵ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 38.

⁷⁵⁶ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 39.

⁷⁵⁷ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 45.

⁷⁵⁸ Ebd.

⁷⁵⁹ Ebd.

⁷⁶⁰ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 46.

⁷⁶¹ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 52.

⁷⁶² Ebd.

⁷⁶³ Ebd.

⁷⁶⁴ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 57.

⁷⁶⁵ Ebd.

dressed and behaved as well, and had a chance of being as rich as he will be!“⁷⁶⁶ Nelly versucht das Selbstbewusstsein des Jungen wieder aufzurichten. Er könne sich verändern, schließlich sei es möglich, dass er „a prince in disguise“⁷⁶⁷ sei, über seine Eltern sei schließlich nichts bekannt: „Who knows but your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen, each of them able to buy up, with one week's income, Wuthering Heights and Thrushcross Grange together? And you were kidnapped by wicked sailors and brought to England.“⁷⁶⁸ Hier wird der Same für Heathcliffs weitere Pläne gelegt. Die Idee, sich sowohl Wuthering Heights als auch die Grange zu verschaffen, wird zukünftig sein ganzes Sein in Anspruch nehmen. Nelly hilft ihm, sich zu säubern und für Cathy feinzumachen, doch Hindley, „irritated at seeing him clean and cheerful“⁷⁶⁹, verbietet ihm, sich der Gesellschaft anzuschließen und auch Edgar, der zufällig Zeuge der Szene wird, kann sich eine beleidigende Bemerkung über Heathcliffs langes Haar nicht verkneifen. Heathcliff reagiert mit Gewalt: „He seized a tureen of hot apple sauce (the first thing that came under his gripe) and dashed it full against the speaker's [Edgar's, C. K.] face and neck; who instantly commenced a lament that brought Isabella and Catherine hurrying to the place.“⁷⁷⁰ Heathcliff wird daraufhin von Hindley verprügelt. Es ist vielsagend, dass sich Heathcliffs Angriff ausgerechnet auf Edgars „face and hands“⁷⁷¹ richtet, hatte er sich doch kurz zuvor gewünscht, ebenso helle Haut und helles Haar wie Edgar zu besitzen. Die Zustände werden noch schlimmer: Hindleys Frau stirbt kurz nach der Geburt seines Sohnes Hareton: „He [Hindley, C. K.] neither wept nor prayed: he cursed and defied: execrated God and man, and gave himself up to reckless dissipation“⁷⁷² – „[h]is treatment of [Heathcliff, C. K.] was enough to make a fiend of a saint“⁷⁷³. Heathcliff „appeared [to be, C. K.] [...] possessed of something diabolical“⁷⁷⁴. Im Folgenden sind Edgar Linton und Heathcliff Rivalen um Cathys Aufmerksamkeit: „At fifteen she was the queen of the country-side; she had no peer; and she did turn out a haughty, headstrong creature!“⁷⁷⁵ Edgar steht im direkten Kontrast zu Heathcliff. Als Nelly Lockwood das Portrait Edgar Lintons zeigt, bemerkt dieser: „It formed a sweet picture. The long light hair curled slightly on the temples; the eyes were large and serious; the figure almost too graceful.“⁷⁷⁶ Edgar steht für die mitfühlende, sensible, zivilisierte Männlichkeit, die im Kontrast mit Heathcliff oft als weinerlich und hasenfüßig beschrieben wird. Mit 16 Jahren hat „continual hard work“⁷⁷⁷ Heathcliff weiter degradiert, obwohl er lange versucht hat, „to keep up an equality with Catherine

⁷⁶⁶ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 60.

⁷⁶⁷ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 61.

⁷⁶⁸ Ebd.

⁷⁶⁹ Ebd.

⁷⁷⁰ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 62.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Brontë: *Wuthering Heights*, S. 67.

⁷⁷³ Ebd.

⁷⁷⁴ Ebd.

⁷⁷⁵ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 68.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 69.

in her studies“⁷⁷⁸, vermittelt er nun den Eindruck „of inward and outward repulsiveness“⁷⁷⁹:

Then personal appearance sympathised with mental deterioration: he acquired a slouching gait and ignoble look; his naturally reserved disposition was exaggerated into an almost idiotic excess of unsociable moroseness; and he took a grim pleasure, apparently, in exciting the aversion rather than the esteem of his few acquaintance.⁷⁸⁰

Heathcliffs Status auf Wuthering Heights verschafft ihm einen Nachteil im Kampf um Cathys Aufmerksamkeit. Er ist weniger gebildet und kann nicht mit Edgars Konversation mithalten, zudem liegt sein sozialer Status weit unter Edgars, ja, sogar weit unter Cathys: Edgar „will be rich, and I shall like to be the greatest woman of the neighbourhood, and I shall be proud of having such a husband.“⁷⁸¹ Cathy ist sich darüber im Klaren, dass sie Heathcliff mit seinem derzeitigen Status nicht zum Mann nehmen kann, obwohl es ihre Liebe zu ihm eigentlich gebietet:

„I’ve no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven [Cathy hat Vorahnungen, dass sie als *waif* auf Erden wandelt wird, C. K.]; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn’t have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he’s handsome, Nelly, but because he’s more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton’s as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.“⁷⁸²

Auch hier, wie in „Jane Eyre“ geht es um das spirituelle Element des Menschen, „our souls“⁷⁸³, die mit dem sozialen Rang in Konflikt stehen. Mit Heathcliff wäre Cathy gezwungen, wie „beggars“⁷⁸⁴ zu leben. Cathy glaubt: „if I marry Linton, I can aid Heathcliff to rise, and place him out of my brother’s power“⁷⁸⁵, ungeachtet der Gefühle Edgar Lintons. In der bekanntesten Textpassage des Romans vergleicht Cathy ihre Liebe zu Edgar mit „the foliage in the woods: time will change it [...] as winter changes the trees“⁷⁸⁶, ihre Liebe zu Heathcliff aber sei wie „the eternal rocks beneath“⁷⁸⁷: „a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff! He’s always, always in my mind: not as pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.“⁷⁸⁸ Hier ist Liebe eben nichts Erfreuliches, Positives, sondern etwas

⁷⁷⁸ Ebd.

⁷⁷⁹ Ebd.

⁷⁸⁰ Ebd.

⁷⁸¹ Brontë: Wuthering Heights, S. 78.

⁷⁸² Brontë: Wuthering Heights, S. 80.

⁷⁸³ Ebd.

⁷⁸⁴ Brontë: Wuthering Heights, S. 81.

⁷⁸⁵ Ebd.

⁷⁸⁶ Ebd.

⁷⁸⁷ Ebd.

⁷⁸⁸ Ebd. Hervorhebung im Original.

Notwendiges, das Probleme verursacht, aber ohne das zu leben für Cathy nicht denkbar ist. Sowohl Cathy als auch Heathcliff werden von dieser Liebe zueinander ins Verderben geführt – Cathys Wunsch, die reichste Frau der Nachbarschaft zu sein, trennt sie. Status ist hier ein klarer Faktor und da dies Heathcliff als ungeeignetes *marriage material* ausgrenzt, entscheidet sich Cathy dafür, ihre Ambitionen zu befriedigen, mit der Aussicht, Heathcliff wenigstens helfen zu können. Sozialer Status bedingt Heiratsfähigkeit, bedingt Männlichkeit. Heathcliff, der das Gespräch zwischen Cathy und Nelly belauscht hat, verlässt Wuthering Heights auf der Stelle und kehrt erst drei Jahre später zurück, jetzt ein reicher Mann. Wie er seinen sozialen Status so grundlegend ändern konnte, darüber kann die Nachbarschaft nur spekulieren: „Did he finish his education on the Continent, and come back a gentleman? or did he get a sizar's place at college, or escape to America, and earn honours by drawing blood from his foster-country? or make a fortune more promptly on the English highways?“⁷⁸⁹ „[T]he transformation of Heathcliff“⁷⁹⁰ ist wahrhaft erstaunlich:

He had grown a tall, athletic, well-formed man; beside whom, my master seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army. His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr. Linton's; it looked intelligent, and retained no marks of former degradation. A half-civilised ferocity lurked yet in the depressed brows and eyes full of black fire, but it was subdued; and his manner was even dignified: quite divested of roughness, though too stern for grace.⁷⁹¹

Edgar aber erkennt, dass sich unter diesem Äußeren nicht viel geändert hat – „though his exterior was altered, his mind was unchangeable and unchanged“⁷⁹². Seine Schwester Isabella vermag diese Unterscheidung nicht zu treffen. Sie sieht in Heathcliff einen romantischen Helden und verliebt sich in diese Illusion, trotz Cathys Warnung, dass Heathcliff „an unreclaimed creature“ sei, „without refinement, without cultivation“⁷⁹³:

„It is deplorable ignorance of his character, child, and nothing else, which makes that dream enter your head. Pray, don't imagine that he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior! He's not a rough diamond – a pearl-containing oyster of a rustic: he's a fierce, pitiless, wolfish man.“⁷⁹⁴

Aber Isabella ist die Erbin ihres Bruders und somit ein wichtiger Baustein in Heathcliffs Plan. Er bringt Isabella dazu, mit ihm aus der Grange zu fliehen und heiratet sie gegen den Willen ihres Bruders. Cathy gegenüber macht Heathcliff klar, dass es sich nicht um Liebe, sondern um Rache handelt:

⁷⁸⁹ Brontë: Wuthering Heights, S. 88.

⁷⁹⁰ Brontë: Wuthering Heights, S. 92.

⁷⁹¹ Ebd.

⁷⁹² Brontë: Wuthering Heights, S. 96.

⁷⁹³ Brontë: Wuthering Heights, S. 97.

⁷⁹⁴ Brontë: Wuthering Heights, S. 98.

„I want you to be aware that I *know* you have treated me infernally – infernally! Do you hear? And if you flatter yourself that I don't perceive it, you are a fool; and if you think I can be consoled by sweet words, you are an idiot; and if you fancy I'll suffer unrevenged, I'll convince you of the contrary, in a very little while!“⁷⁹⁵

Isabella muss ebenfalls bald erfahren, dass sie sich in ihrem neuen Ehemann getäuscht hat. In einem Brief an Nelly fragt sie: „Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? I shan't tell my reasons for making this inquiry; but, I beseech you to explain, if you can, what I have married [...].“⁷⁹⁶ Cathy selbst wird nach der Nachricht von Heathcliffs Heirat von Fiebern geschüttelt und ist stark geschwächt. Die letzte Begegnung zwischen ihr und Heathcliff, der sich Zugang zur Grange verschafft hat, ist geprägt von größter emotionaler Anspannung: „The two, to a cool spectator, made a strange and fearful picture.“⁷⁹⁷ Cathy, bereits vom Tode gezeichnet, ist bemüht, Heathcliff wenigstens noch mit Worten zu verletzen – die körperliche Distanz zwischen ihnen scheint beiden Schmerzen zu verursachen. Als sie sie schließlich überwinden, ist auch dies eine gewaltsame Angelegenheit:

His eyes wide, and wet at last, flashed fiercely on her; his breast heaved convulsively. An instant they held asunder, and then how they met I hardly saw, but Catherine made a spring, and he caught her, and they were locked in an embrace from which I thought my mistress would never be released alive: in fact, to my eyes, she seemed directly insensible. He flung himself into the nearest seat, and on my approaching hurriedly to ascertain if she had fainted, he gnashed at me, and foamed like a mad dog, and gathered her to him with greedy jealousy. I did not feel as if I were in the company of a creature of my own species [...].⁷⁹⁸

Heathcliff behauptet, Cathy habe sich selbst zu Tode gebracht und so auch ihn selbst – wenn sie stürbe, müsse er leben, obwohl seine Seele begraben sei. So verflucht er Cathy, als er von Nelly von ihrem Tod erfährt: „You said I killed you – haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers, I believe. I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always – take any form – drive me mad. [...] I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!“⁷⁹⁹ So erklärt sich Lockwoods Erscheinung in Catherines ehemaligem Schlafzimmer auf Wuthering Heights. Die Rivalität zwischen Heathcliff und Edgar nimmt auch nach Cathys Tod kein Ende. Cathy hat zuvor ein Mädchen zur Welt gebracht, Heathcliff und Isabella haben einen Sohn, der bei Isabella aufwächst, die aus Wuthering Heights geflohen ist, nachdem ein mit Hindley geplanter Anschlag auf Heathcliff fehlschlug. Hindley hat von ihm Hypotheken auf Wuthering Heights aufgenommen, um das Geld verspielen zu können. Heathcliff macht sich mithilfe seines Vermögens zum Besitzer von Wuthering Heights. Heathcliff ist nun der Besitzer des Anwesens und sein Plan, seinen Besitz auf die Grange

⁷⁹⁵ Brontë: Wuthering Heights, S. 105. Hervorhebung im Original.

⁷⁹⁶ Brontë: Wuthering Heights, S. 124.

⁷⁹⁷ Brontë: Wuthering Heights, S. 142.

⁷⁹⁸ Brontë: Wuthering Heights, S. 143.

⁷⁹⁹ Brontë: Wuthering Heights, S. 148. Hervorhebungen im Original.

auszuweiten, umfasst die Nachkommen in beiden Häusern. Hindley stirbt, Nelly spekuliert, ob Heathcliff an seinem Tod beteiligt gewesen sein könnte, und Heathcliff nimmt sich Hindleys Sohnes Hareton an. So konstruiert er ein neues Triangel: wo zuvor Edgar und Heathcliff um Cathy konkurrierten und Heathcliff der rangniedrigere Mann war, bringt er seinen kränklichen, als „effeminate“⁸⁰⁰ beschriebenen Sohn Linton dazu, sich um Cathys Tochter Catherine zu bemühen und so mit Hareton das Paar der Rivalen zu bilden. Mit emotionaler Manipulation und Einschüchterungen veranlasst er Catherine und seinen Sohn zur Heirat, setzt sich selbst als Erben seines todkranken Sohnes ein und erhält nach dem Tode Edgar Lintons die Grange. Der Plan, der einst von Nelly selbst vorgeschlagen wurde, ist vollbracht. Nach Lockwoods Erscheinung scheint Heathcliff allerdings das Interesse daran zu verlieren, weiteren Unfrieden zu stiften. Er verweigert sein Essen und zieht sich immer mehr zurück. Der herannahende Tod erfüllt ihn mit einer „unnatural [...] appearance of joy“⁸⁰¹. Nelly verzeichnet eine neue körperliche Veränderung: „Those deep black eyes! That smile, and ghastly paleness! It appeared to me, not Mr. Heathcliff, but a goblin [...].“⁸⁰² Hareton Earnshaw, der seiner Tante tatsächlich ähnlich sieht, erscheint ihm als „ghost of my immortal love“⁸⁰³ und sein Anblick erinnert Heathcliff an „my wild endeavours to hold my right; my degradation, my pride, my happiness, and my anguish“⁸⁰⁴. Selbst im Tode ist Heathcliff einem Teufel ähnlicher als einem Menschen. Wieder macht Nelly sich Gedanken: „Is he a ghoul or a vampire?“, I mused. I had read of such hideous incarnate demons.“⁸⁰⁵ Er stirbt mit offenen Augen und einem entsetzlichen Lächeln, vor seinem offenen Fenster liegend. Seine Augen lassen sich nicht schließen. Der einzige, der sein Dahinscheiden tatsächlich bedauert, ist Hareton Earnshaw: „He sat by the corpse all night, weeping in bitter earnest. He pressed its hand, and kissed the sarcastic savage face that every one else shrank from contemplating [...].“⁸⁰⁶ In ihrer Einführung zur zweiten Edition vertritt Charlotte Brontë die Ansicht, es gäbe nichts, das die Figur des Protagonisten entschuldigen könne. Er zeige im gesamten Roman nur „one solitary human feeling“⁸⁰⁷:

and that is *not* his love for Catherine; which is a sentiment fierce and inhuman; a passion such as might boil and glow in the bad essence of some evil genius; a fire that might form the tormented centre – the ever-suffering soul of a magnate of the infernal world: and by its quenchless and ceaseless ravage effect the execution of the decree which dooms him to carry Hell with him wherever he wanders. No; the single link that connects Heathcliff with humanity is his rudely confessed regard for Hareton Earnshaw – the young man whom he has ruined [...].⁸⁰⁸

⁸⁰⁰ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 173.

⁸⁰¹ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 272.

⁸⁰² Brontë: *Wuthering Heights*, S. 273.

⁸⁰³ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 269.

⁸⁰⁴ Ebd.

⁸⁰⁵ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 273.

⁸⁰⁶ Brontë: *Wuthering Heights*, S. 278.

⁸⁰⁷ Brontë: *Editor's Preface to the New Edition of „Wuthering Heights“*, S. 16.

⁸⁰⁸ Ebd. Hervorhebung im Original.

Charlotte Brontë ist sich nicht sicher, ob es „right or advisable“⁸⁰⁹ ist, eine Figur wie Heathcliff zu entwerfen: „I scarcely think it is.“⁸¹⁰ Dabei ist es gerade die ungezähmte Emotion, die in der Liebe Heathcliffs zu Cathy deutlich wird, die heute noch fasziniert und gefangennimmt. Wenn Heathcliffs Fluch Cathys Geist tatsächlich zwanzig Jahre lang auf dem Moor umherirren lässt, so erklärt sich das in der Logik des Romans durch Heathcliffs dämonische Herkunft. Immer wieder kommt diese Möglichkeit zur Sprache. Im Gegensatz zu „Jane Eyre“, in dem es von Schauerelementen wimmelt, sind es in „Wuthering Heights“ eben Cathys Geist, der an die *gothic novel* erinnert und die Möglichkeit, dass ein Dämon in Menschengestalt in die Nachbarschaft auf dem Moor gekommen ist. Dieser Verdacht wird oft geäußert, aber nie durch Fakten bestätigt. Wenn allerdings Cathy behauptet, seine Seele sei aus dem gleichen Stoff gemacht wie die ihre, lässt das den Rückschluss darauf zu, dass zumindest sie von Heathcliffs Menschlichkeit überzeugt ist. Heathcliff repräsentiert so die ungezähmte, durch Misshandlung gedemütigte und pervertierte Menschlichkeit, das Gegenteil von allem, was im 19. Jahrhundert als *gentleman-like* betrachtet wurde. So stellt Heathcliff einen Vertreter einer marginalisierten Männlichkeit dar – als dämonisierter Mann, der sich schon rein äußerlich durch seine Erscheinung von den Menschen um ihn herum unterscheidet. Seine Ethnie, die zunächst noch als Chinesisch oder Indisch zur Sprache kommt, wird durch die der höllischen Abkunft ersetzt.

2. 1. 2. 4 „[M]y mind's at war wi' me, and my body's turned traitor“⁸¹¹: Der romantische Held als Zielscheibe männlichen Begehrens in Gabaldons „Outlander“

Diana Gabaldons „Outlander“-Serie begann 1991 und zählt mittlerweile 7 Bände. Der erste, in Deutschland unter dem Titel „Feuer und Stein“ erschienene Band, schaffte es 2004 auf den 12. Platz der ZDF-Liste der besten Bücher⁸¹² und hat eine große Fangemeinde im Internet. Die „Outlander“-Romane sind eine Mischung aus historischen Romanen mit Elementen des Fantasygenres. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs verbringt die „Royal Army Nurse“⁸¹³ Claire Randall ihre zweiten Flitterwochen mit ihrem Mann Frank Randall in den Highlands, da sie vor acht Jahren dort heirateten. Frank Randall ist Historiker und recherchiert während ihres Aufenthaltes über seinen Vorfahren Jonathan Wolverton Randall, der den Spitznamen Black Jack Randall trägt und 1745 bei der Schlacht von Culloden starb. Als Claire und Frank einen Steinkreis besuchen, findet sich Claire plötzlich im Jahre 1743 wieder. Sie hat eine kurze Begegnung mit Jack Randall, der mit seinen englischen Soldaten eine Gruppe von Highlandern verfolgt, die sich auf einem *cattle raid* befanden. Im Gegensatz zu seinem Nachfahren Frank ist Jack Randall alles andere als freundlich. In ihrem Sommerkleid aus dem Jahre

⁸⁰⁹ Ebd.

⁸¹⁰ Ebd.

⁸¹¹ Gabaldon, Diana: Outlander. New York 1992, S. 758.

⁸¹² http://www.dieterwunderlich.de/lesen_50.htm, Stand vom 18. September 2012.

⁸¹³ Gabaldon, S. 3.

1945 ist Claire in dieser Zeit unpassend gekleidet, sie muss sich gegen den aufdringlichen Dragoner zur Wehr setzen. Sie flieht und wird von den Highlandern aufgegriffen, die einen Verletzten bei sich haben. Als *nurse* ist Claire fähig, dem verletzten jungen Mann zu helfen, die Männer nehmen sie mit sich. Im Folgenden wird Claire in die Intrigen der Highlandclans hineingezogen. Ihre eigene Identität wirft für das Oberhaupt des Clans McKenzie einige Fragen auf, sie wird verdächtigt, ein englischer Spion zu sein. Sie versucht sich mit ihrem Wissen aus dem 20. Jahrhundert und ihren Kenntnissen der heimischen Flora als Heilerin nützlich zu machen, während sie auf Castle Leoch, dem Heim des Clanoberhauptes, bleiben muss. Zu dem jungen Mann, den sie zu Beginn ihres Abenteuers verarztete, entwickelt sich eine tiefe Freundschaft. Als die Gefahr besteht, dass sie als Engländerin vor den sadistischen Jack Randall zitiert wird, um eine peinliche Befragung zu erleiden, erklärt sich dieser junge Mann bereit, sie zu heiraten, um sie durch diese Ehe zu einer Schottin zu machen und so dem Zugriff der Krone zu entziehen. Obwohl Claire sich zunächst weigert, erkennt sie, dass dies die einzige Chance ist, sich unversehrt aus der Affäre zu ziehen. Wider Erwarten wird diese Ehe mit James Alexander Malcolm McKenzie Fraser ein Erfolg. Obwohl Claire weiß, dass sie ihn verlassen muss, um durch den Steinkreis zurück in ihre eigene Zeit zu gehen, verbindet sie bald eine tiefe Liebe zu diesem Mann, der bereits in jungen Jahren eine bewegte Geschichte hinter sich hat. Es stellt sich heraus, dass auch James (Jamie) eine besondere Beziehung zu Jack Randall hat. Während eines Gefängnisaufenthaltes in Fort William wurde Jamie zwei Mal ausgepeitscht, das zweite Mal von Jack Randall, der ihn bei dieser Bestrafung beinahe umbrachte. Jamie hatte sein Angebot ausgeschlagen, dieser Bestrafung zu entgehen, wenn er sich Randall hingeben würde. Die Narben, die von dieser Bestrafung zurückblieben, bedecken seinen gesamten Rücken. Auf diese Weise entsteht in diesem Roman ein komplexeres Triangel als in den meisten Texten: Claire steht in der Triangulation mit ihrem ersten Ehemann und Jamie, Jamie selbst bildet mit Claire und Jack ein Beziehungsdreieck. Durch die familiäre Verbindung zwischen Frank und Jack und die körperliche Ähnlichkeit der beiden Männer lässt Gabaldon den Lesenden bis zur Hälfte des Romans in dem Glauben, auch im 18. Jahrhundert befände sich Claire in der Position der Begehrten zwischen Jamie und Jack. „Outlander“ spielt mit den Konventionen des Romantikgenres und bietet sicher mehr als der übliche ‚Schulterbeißer‘-Roman – immer wieder werden Erwartungen des Lesenden nicht erfüllt. So ist es z. B. gerade nicht der Vorfahr ihres eigenen Mannes, mit dem Claire ein leidenschaftliches Verhältnis in der Vergangenheit eingeht. Bei ihrer Heirat mit Jamie ist *er* noch Jungfrau. *Er* hat sich von Anfang an in sie verliebt und wünschte sich eine festere Bindung, weshalb er auch so rasch einer Hochzeit aus eigentlich politischen Beweggründen zustimmte. Und *er* wird zur Zielscheibe des sadistischen Begehrens des englischen Dragonerkapitäns.⁸¹⁴ Als „[a] sadist with a sense of humour“⁸¹⁵

⁸¹⁴ Hier sei kurz angemerkt, dass es im Laufe der „Outlander“-Serie durchaus sympathische gleichgeschlechtlich begehrende Figuren gibt. Jamie freundet sich später mit John Grey an, einem Mann, der hoffnungslos und aufrichtig in ihn verliebt ist und so ehrenhaft, dass er bei sich bietender Gelegenheit darauf verzichtet, Jamies Verzweiflung

beschrieben, ist Randall eine echte Gefahr – nicht nur für Jamie selbst, sondern auch für alle, die ihm am Herzen liegen, wie Claire oder seine Schwester Jenny, die auf Jamies eigenem Anwesen, Lallybroch, lebt. Gegen Ende des Romans kehren sich die Verhältnisse drastisch um. Während die Heirat mit Jamie vor allem dazu diente, Claire sowohl gesetzlichen als auch körperlichen Schutz zu gewähren und Jamie stets zur Stelle war, um sie nach klassischer *romance novel*-Manier zu retten, fällt Jamie nun selbst in die Hände der Engländer. Wegen Mordes zum Tode verurteilt, soll er im Gefängnis von Wentworth hängen. Diesmal macht Claire sich auf, um ihn zu retten. Sie denkt sich bereits, dass Randall versucht hat, sich Jamie für ein paar Folterspielchen zu sichern: „Even if it was meant to end in hanging, the man I had seen at Fort William [Jack Randall, C. K.] was a cat by nature. He could no more resist the chance to play with this particular mouse than he could alter his height or the color of his eyes.“⁸¹⁶ Tatsächlich findet sie Jamie angekettet in einem der Verliese vor, Randall hat seine rechte Hand mehrfach gebrochen. Als Claire von Randall überrascht wird, handelt der geschwächte Jamie den Preis für ihre Freiheit aus: „„Let the woman go, and ye can have me. [...] Do what ye wish to me. I’ll not struggle, though I’ll allow you to bind me if ye think it needful. And I’ll not speak of it, come tomorrow. But first you’ll see the woman safe from the prison.““⁸¹⁷ Randall ist nicht in der Lage, diesem Angebot zu widerstehen: „The attraction of a victim at once completely unwilling and completely compliant was irresistible.“⁸¹⁸ Er lässt Claire entkommen, die wenig später Männer findet, die bereit sind, das Risiko einzugehen, Jamie doch noch zu befreien. Als man ihn zu ihr zurückbringt, hat er sich nicht nur körperlich verändert. Geschwächt von zahlreichen Verletzungen scheint er nun seinen Willen weiterzuleben verloren zu haben. Claire bringt ihn nach Frankreich, wo einer von Jamies Verwandten Abt eines Klosters mit großem Medizinalgarten ist. Hier stellt sie die körperliche und geistige Gesundheit eines Mannes wieder her, der fest entschlossen ist, zu sterben. Die Vorkommnisse der Nacht, die Jamie mit Randall verbringen musste, werden im Roman ausführlich geschildert: „„He wanted me to crawl and beg, and by Christ, I did so. I told ye once, Sassenach [Jamies Kosenamen für Claire, C. K.], ye can break anyone if you’re willing to hurt them enough. Well, he was willing. He made me crawl, and he made me beg; he made me do worse things than that, and before the end he made me want verra badly to be dead.““⁸¹⁹ Jamie beschreibt seinen Zustand: „„my mind’s at war wi’ me, and my body’s turned traitor““⁸²⁰. Er, der sich vorgenommen hatte, distanziert zu bleiben, hat sich gegen seinen Willen von den Zärtlichkeiten, die sich mit heftigem Schmerz abwechselten, erregen lassen: „„He did not just hurt me, or use me. He made love to me, Claire. He hurt me – hurt

auszunutzen. Ab 1998 machte Gabaldon John Grey zum Mittelpunkt einer weiteren Romanserie.

⁸¹⁵ Gabaldon, S. 375.

⁸¹⁶ Gabaldon, S. 707.

⁸¹⁷ Gabaldon, S. 720.

⁸¹⁸ Gabaldon, S. 721.

⁸¹⁹ Gabaldon, S. 760.

⁸²⁰ Gabaldon, S. 758.

me badly – while he did it, but it was an act of love to him. And he made me answer him – damn his soul! He made me rouse to him!”⁸²¹ Er erzählt Claire von der Eifersucht, die Randall ihr gegenüber verspürt, und wie oft sie während dieser Nacht zur Sprache kam: „it’s all linked for me now. I canna think of you, Claire, even of kissing you or touching your hand, without feeling the fear and the pain and the sickness come back. I lie here feeling that I will die without your touch, but when you touch me, I feel as though I will vomit with shame and loathing of myself.”⁸²² Der Text zeigt einen Mann, der all das eingebüßt hat, was er selbst mit seiner Männlichkeit verbindet – vor allem Selbstachtung. Claire muss ihn mühsam wieder aufrichten, „my life, my manhood, and my right hand“⁸²³ heilen. Auf der von Gabaldon selbst anerkannten Fanseite <http://www.lallybroch.com> wird deutlich, wie sehr diese Geschichte vor allem Leserinnen aus vielen Ländern bewegt und wie sehr sie James Alexander Malcolm McKenzie Fraser verehren. Antworten auf die Frage, weshalb so viele Frauen ihn als „the ultimate hero, lover, husband, etc“⁸²⁴ betrachten, wurden in einem Newsletter erbeten. Die meisten Einträge der Ergebniszusammenfassung beziehen sich auf die Art und Weise, wie Gabaldon die Figur schuf – der Realismus der Darstellung, die Komplexität des Charakters scheinen die Hauptgründe zu sein. Jamie unterscheidet sich durch seine offensichtlichen Fehler von den überperfekten Helden anderer *romance novels*. Unter dem Pseudonym „Lady Nancy V“ schreibt eine Leserin:

When I first read OUTLANDER I was astounded at the Wentworth scene. Our very manly leading man was raped, not the heroine, but JAMIE!! He was rescued, by a woman and is still every bit a man! I thought this showed more courage than any other leading man I have ever read about.⁸²⁵

„Lady Shunas“ Eintrag unterstützt den Eindruck, dass gerade dieses Element die Geschichte einzigartig und faszinierend macht: „I’m not quite sure why DG [Diana Gabaldon, C. K.] feels the need to continue with this homosexual theme through out the series, but it has certainly made this story the most individual and captivating I’ve ever read.“⁸²⁶ James Fraser erscheint auch durch seine Verletzlichkeit und seine Fehler als ultimativer Heldentyp des 20. und 21. Jahrhunderts. Dass er Opfer von mann-männlicher Gewalt wird, könnte vermuten lassen, dass dieses Element in manchen Fällen auch Identifizierungshilfe bietet.

2. 1. 2. 5 Zusammenfassung und Fazit

Die vier in diesem Kapitel analysierten Texte befassen sich mit Männern, die durch die Liebe zu einer Frau Veränderung erfahren und die eigene männliche

⁸²¹ Gabaldon, S. 793.

⁸²² Gabaldon, S. 794.

⁸²³ Gabaldon, S. 843.

⁸²⁴ <http://valkett.tripod.com/lolnews/topic.html>, Stand vom 18. September 2012.

⁸²⁵ Ebd.

⁸²⁶ Ebd.

Identität an dieser Frau *ausrichten*. Mr Darcy in Jane Austens „Pride and Prejudice“ (1813) ist begehrenswert durch seinen gesellschaftlichen Status, aber zunächst nicht bereit, sich mit Frauen zu befassen, die sozial unter ihm stehen. Er muss durch die Anschuldigung Elizabeth Bennets erfahren, dass sein Verhalten, von dem er glaubte, es sei *gentleman-like*, gerade die gegenteiligen Assoziationen auslöst – selbst sein (erster) Heiratsantrag ist unsensibel und arrogant, genauso wie jener des auch von ihm verabscheuten Mr Collins, der seinen eigenen Wert naturgemäß als weit über dem der umworbenen Frau einschätzt. Im Gegensatz zu Mr Collins, der einfach zur nächsten Frau weiterzieht, die ihn in seinem Selbstbild bestätigen kann, beginnt Mr Darcy sein eigenes Verhalten neu zu bewerten – und zu verändern, auch wenn gerade nicht sicher ist, dass Elizabeth ihn überhaupt jemals erhören wird. Allerdings beschreibt „Pride and Prejudice“ nicht nur die Entwicklung des männlichen Protagonisten, sondern auch die der Heldin. Beide finden durch ihre Bekanntschaft miteinander zu einem Selbstbild von Männlichkeit bzw. Weiblichkeit, das ihnen selbst und dem anderen weitaus mehr zusagt. Charlotte Brontës „Jane Eyre“ (1847) portraitiert einen byronischen Helden, der tatsächlich auf den Weg der Besserung findet. Durch die Beziehung mit der in seinem Haus als Gouvernante angestellten Jane Eyre befreit sich Edward Rochester aus dem düsteren Gefängnis, zu dem ihm sein Dasein geworden ist. Jane rettet ihn wieder und wieder, selbst aus lebensbedrohenden Situationen, bleibt aber moralisch felsenfest in ihrem strengen Selbstbild verwurzelt. Jane ändert sich nur durch die Umstände, die sie zum Ende des Romans zur wohlhabenden Erbin mit Familie machen – ihre Identität hat sich zuvor unter widrigen Verhältnissen geformt und bleibt dieselbe. Dennoch wird im Roman immer wieder deutlich, dass es sich nicht um moralische Überlegenheit handelt. Jane weigert sich, von Rochester zum Engel im Hause stilisiert zu werden – andererseits ist sie auch nicht bereit, sich ihm als Geliebte ohne Trauschein hinzugeben. Rochesters wilde Vergangenheit, seine Affäre mit Adèles Mutter und selbst seine Ehe mit Bertha Antoinetta Mason schmälern in Janes Augen keinesfalls seinen Wert als Mann – gerade *ihn* zum treuen, gesetzlich gebundenen Ehemann zu machen, der mit dieser neuen Situation auch noch glücklich ist, wird zu ihrem Triumph. Mit der Aussicht konfrontiert, ihren moralisch unerbittlichen Cousin St. John Rivers in einer Vernunft-ehe zu heiraten, wird ihr vollends klar, dass die leidenschaftliche Liebe, die bereit ist, über die Grenzen der Konvention zu gehen, zumindest theoretisch die hochwertigere ist. Dass Rochester die Gleichwertigkeit einer Frau von niedrigerem Stand anzuerkennen fähig ist, während Jane erst dazu gebracht werden muss, die tatsächliche Möglichkeit einer Ehe mit dem geliebten, aber so unendlich viel wohlhabenderen Hausherrn zu begreifen, zeigt erneut den erweiterten Handlungs- und Möglichkeitsspielraum, der Rochester gewährt wird – und doch gibt er sein unstetes Leben weit fort von Daheim für sie auf. Weit weniger idyllisch endet Emily Brontës im selben Jahr erschienener Roman „Wuthering Heights“, in dem Status eine ganz wesentliche Rolle für die Männlichkeit der Figuren spielt. Heathcliff, der im Besitz der körperlichen Überlegenheit ist, wird durch seinen niederen Stand als Stalljunge und durch seine dunklere Hautfarbe auf Wuthering Heights gedemütigt – Edgar Linton, zart, hellhäutig und hübsch, gewinnt durch seine gesellschaftliche Stellung als Erbe von Thrushcross Grange

so sehr, dass Catherine ihn trotz ihrer überwältigenden Gefühle für Heathcliff heiratet, um ihren eigenen Status zu erhöhen. Ebenso wie Rochester erscheint Heathcliff zunächst als byronischer Heldentypus – seine Herkunft ist ungewiss und der Lesende erwartet, sie im Verlauf des Romans aufgeklärt zu sehen. Auch er liebt mit einer Leidenschaft, die ihn in den Augen der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts zum Außenseiter macht. Und doch wird nie aufgedeckt, wer oder was Heathcliff tatsächlich ist, wenn auch zahlreiche Hinweise auf eine vermutete dämonische Herkunft in den Text gestreut werden. Aus Liebe zu Catherine verlässt er Wuthering Heights, um seinen Status zu ändern – wenige Jahre später kommt er als reicher, zumindest äußerlich zivilisierter Mann zurück, der unnachgiebig seine Rache plant und auführt, die ihn schließlich zum Besitzer beider Häuser macht. Die Heftigkeit seiner Liebe zu Catherine lässt diese zwanzig Jahre lang als Geist über das Moor wandern, bis beide schlussendlich im Tod zusammenkommen können. Die Rätsel, die Rochester interessant machten, werden nach und nach ans Licht gebracht. Heathcliff scheint nur immer mysteriöser zu werden. Diana Gabaldon zeigt in „Outlander“ (1991) einen Mann, der bereit ist, aus Liebe zu einer Frau alles zu opfern, selbst seine Männlichkeit und somit seine Identität. James Fraser wird durch die mann-männliche Gewalt, die ihm angetan wird, nicht etwa zu einer weniger begehrten Figur – er erhöht sich durch dieses Opfer in den Status des ultimativen Liebhabers.

Die Intensität der Gefühle für die Protagonistin steht in allen vier Texten eindeutig im Vordergrund. Die Bereitschaft, sich durch diese Liebe zu ändern, die eigene Identität zuweilen *anzupassen*, wie Mr Darcy es tut, entsteht aus einer überwältigenden Liebe heraus, die aber dennoch in Balance gehalten werden will. Heathcliffs Wahnsinn, seine Besessenheit von der Rache, schießen weit über das eigentliche Ziel hinaus. Aber der Mann ist nur bereit, sich für die Frau, die er *wahrhaft* liebt, so sehr zu verwandeln – und wahre Liebe setzt in allen vier besprochenen Texten die Anerkennung der Gleichstellung voraus. In „Jane Eyre“ und „Wuthering Heights“ geht dies soweit, dass von einer Seelenverwandtschaft die Rede sein kann. Jane hört Rochesters verzweifeltes Rufen nach ihr über Meilen hinweg und Catherine bleibt Heathcliffs Wunsch gehorchend auch nach ihrem Tode um ihn. Um den wahrhaft Liebenden, den „richtigen“ Mann von anderen Bewerbern zu unterscheiden, gibt es stets männliche Figuren in seinem Umfeld, die ihn mit ihrem Verhalten ins rechte Licht rücken. Mr Bingley dient zunächst als positive Folie für den verabscheuungswürdig stolzen Mr Darcy, dann unterstreicht der unsägliche Mr Collins die Ehrenhaftigkeit in Mr Darcys Verhalten. St. John Rivers' pragmatisches Angebot lässt Jane erkennen, wie sehr Rochester ihrem eigenen Ideal entspricht, Edgar Lintons passive Männlichkeit wirft ein besseres Licht auf Heathcliffs düstere Dynamik – Jack Randalls Lust nach Gewalt widersetzt sich so offensichtlich dem gängigen Mann-als-Beschützer-Modell, dass auch die Tatsache, dass es ihn eigentlich gar nicht nach der Protagonistin gelüstet, kaum noch schockiert. Männlichkeit ist in diesen Texten eng mit gesellschaftlichem Status verknüpft, obwohl die Liebe zwischen Protagonist und Protagonistin sich (angeblich) von diesem Merkmal freimachen kann – zumindest zunächst. Catherine heiratet eben doch Edgar und Elizabeth Bennetts (halber) Scherz, ihre Liebe zu Mr Darcy sei in jenem Augenblick entflammt, als sie seine geschmackvollen Besitzungen zum ersten Mal sah, lässt

ebenfalls darauf schließen, dass der Wert eines Mannes durchaus an dem gemessen wird, was er seiner Frau zu bieten hat. Die vier vorgestellten Typen des *Mr Right* überzeugen aber vor allem durch die heftigen Gefühle für die Heldin – Emotionalität, die bisweilen die kühle männliche Vernunft überwältigt, macht diese Männer begehrenswert – die gesuchte Balance, die bereits zuvor ausführlich diskutiert wurde, hat, in Belangen der Liebe, durchaus die Erlaubnis, zu wackeln – unter der ausdrücklichen Bedingung, dass die Heldin der Auslöser für dieses Phänomen ist. Selbst Heathcliffs Gewalttätigkeit kann unter diesen Umständen einen romantischen Anstrich bekommen.

2. 1. 3 Frauen entwickeln Frauenbilder

In der folgenden Analyse werden in chronologischer Reihenfolge Frauenfiguren des 19. und 20. Jahrhunderts betrachtet, die von Autorinnen konzipiert wurden.

2. 1. 3. 1 „[S]he learned romance as she grew older“⁸²⁷: Die weibliche Vernunft im Einsatz in Austens „Persuasion“

Die Figur der Anne Elliot in Jane Austens „Persuasion“ (1818) ist sicher eine der zurückhaltendsten Protagonistinnen des 19. Jahrhunderts. Als mittlere Tochter eines eitlen und verschwendungssüchtigen Baronets werden ihre Meinung und ihre Befindlichkeiten stets übergangen. Bereits zu Beginn des Romans wird Anne durch „an elegance of mind and sweetness of character, which must have placed her high with any people of real understanding“⁸²⁸ charakterisiert. Annes Verstand steht von Anfang an in Opposition zu ihrer Familie, die sich stets für das entscheidet, was sie selbst ablehnt. Die Elliots sind derart verschuldet, dass Sir Walter seinen Familiensitz, Kellynch Hall, vermieten und nach Bath übersiedeln muss, um dort billiger zu leben. Als Anne erfährt, dass die Frau des zukünftigen Mieters die Schwester eines Mannes ist, den sie vor acht Jahren auf Rat ihrer mütterlichen Freundin Lady Russell abgewiesen hat, beginnt Annes neuerliche innerliche Auseinandersetzung mit Captain Frederick Wentworth. Durch seinen Einsatz im Krieg zu 20 000 englischen Pfund gekommen, ist der junge Mann, den sie damals nicht zu heiraten wagte, zu einer außerordentlich guten Partie geworden. Gegen besseres Wissen hatte sie sich damals dem Willen ihres Vaters und dem Lady Russells gebeugt: „He [Sir Walter, C. K.] thought it a very degrading alliance; and Lady Russell, though with more tempered and pardonable pride, received it as a most unfortunate one.“⁸²⁹ Anne, zu dieser Zeit „an extremely pretty girl, with gentleness, modesty, taste, and feeling“⁸³⁰, gibt ihren eigenen Willen zugunsten ihrer Familie auf: „She was persuaded to believe the engagement a wrong thing: indiscreet, improper, hardly capable of success, and not deserving it. [...] The belief of being prudent and self-denying, principally for *his* advantage, was her chief consolation under the misery of a parting, a final parting [...]“⁸³¹ Der Anspruch an Frauen, aufopfernd zu sein, wird hier ihrem eigenen Glück zum Verhängnis. Noch einen weiteren Mann lehnte Anne ab: Charles Musgrove, den jetzigen Gatten ihrer jüngeren Schwester Mary. Lady Russell befürchtet nun, Anne habe sich vollends gegen die Möglichkeit einer Ehe entschieden, jener Zustand, „for which she held her to be particularly fitted by her warm affections and domestic habits“⁸³². Anne bedauert ihre damalige Entscheidung zutiefst: „She had been forced into prudence in her youth, she learned romance as she grew older: the natural sequel of an unnatural

⁸²⁷ Austen, Jane: Persuasion. London 1994, S. 28.

⁸²⁸ Austen: Persuasion, S. 4.

⁸²⁹ Austen: Persuasion, S. 24.

⁸³⁰ Ebd.

⁸³¹ Austen: Persuasion, S. 26. Hervorhebung im Original.

⁸³² Austen: Persuasion, S. 27.

beginning.“⁸³³ Doch diese Überzeugungen scheinen ihr zunächst wenig zu nützen. Während ihr Vater und ihre ältere Schwester Elizabeth nach Bath übersiedeln, begibt sich Anne zu einem längeren Besuch nach Uppercross, wo ihre jüngere Schwester Mary nun wohnt. Die Musgroves stehen im starken Kontrast zu den Elliots – eine warmherzige Familie, die sich ehrlich und liebevoll zugetan ist, in der nur Mary mit ihren Elliot’schen Ansprüchen von Zeit zu Zeit Unfrieden stiftet. Bei den Musgroves wird auch Anne ehrlich geschätzt und von allen als Vertraute herangezogen. Als der neue Mieter von Kellynch Hall Mary und Anne seine Aufwartung macht, lernt Anne Wentworths Schwester kennen, die die meiste Zeit ihrer Ehe mit ihrem Gatten, einem Admiral, auf See verbrachte. In Mrs Croft begegnet Anne einer Frau, die ein Leben lebte, das auch ihr hätte beschieden sein können: an der Seite des geliebten Mannes der Enge entfliehend. Von ihr erfährt sie, dass Wentworth mittlerweile nach England zurückgekehrt ist und auch zu Besuchen in Kellynch Hall erwartet wird: „Since he actually was expected in the country, she must teach herself to be insensible on such points.“⁸³⁴ Doch die Vorsätze helfen nichts, als sich beide wiedersehen, ist Anne aufs Tiefste erschüttert: „[A] thousand feelings rushed on Anne, of which this was the most consoling, that it would soon be over.“⁸³⁵ Nach diesem Treffen ist Anne zunächst unfähig, sich zu fassen:

Mary talked, but she could not attend. She had seen him. They had met. They had been once more in the same room.

Soon, however, she began to reason with herself, and try to be feeling less. Eight years, almost eight years had passed, since all had been given up. How absurd to be resuming the agitation which such an interval had banished into distance and indistinctness! [...] Alas, with all her reasonings she found that to retentive feelings eight years may be little more than nothing.⁸³⁶

Der Gegensatz zwischen den beiden einst Liebenden ist nur allzu offensichtlich: „the years which had destroyed her youth and bloom had only given him a more glowing, manly, open look, in no respect lessening his personal advantages“⁸³⁷. Mit 27 Jahren ist Anne in jenem Alter, in dem Charlotte Lucas in „Pride and Prejudice“ eine Panikehe mit Mr Collins einging, um dem Schicksal der Jüngferlichkeit zu entrinnen. Die Bedrohung, mit ihren Anlagen zur guten Ehefrau nicht zu heiraten und auf ewig von ihrer arroganten Sippschaft abhängig zu sein, ist durchaus real. Wentworths eigene Gefühle sind voll Groll und verletztem Stolz. Er hält sie für „wretchedly altered“⁸³⁸ und ist überzeugt, „[that, C. K.] she had used him ill, deserted and disappointed him; and worse, she had shewn a feebleness of character in doing so, which his own decided, confident temper could not endure. She had given him up to oblige others. It had been the

⁸³³ Austen: Persuasion, S. 28.

⁸³⁴ Austen: Persuasion, S. 50.

⁸³⁵ Austen: Persuasion, S. 58.

⁸³⁶ Austen: Persuasion, S. 58f.

⁸³⁷ Austen: Persuasion, S. 59.

⁸³⁸ Austen: Persuasion, S. 60.

effect of over-persuasion. It had been weakness and timidity.“⁸³⁹ Bei ihrem ersten Wiedersehen behauptet er vor sich selbst: „Her power with him was gone for ever.“⁸⁴⁰ Die beiden jungen Töchter der Musgroves, Henrietta und Louisa, die ihn offen anschnitten, beschäftigen ihn zur Genüge. In der Gesellschaft auf Uppercross ist es einzig und allein Anne, die ihm nicht nachläuft: „Now they were as strangers; nay, worse than strangers, for they could never become acquainted. It was a perpetual estrangement.“⁸⁴¹ Er behandelt sie mit „cold politeness“⁸⁴², während er seine Aufmerksamkeit den anderen Damen widmet – obwohl Anne zu erkennen glaubt „that Captain Wentworth was not in love with either“⁸⁴³. Er ist jedoch noch in der Lage, sich freundlich gegen Anne zu verhalten, ihr einen Platz in der Kutsche seiner Schwester zu beschaffen, als sie auf einem langen Spaziergang völlig ermüdet ist. Anne findet zu ihrer ruhigen Wesensart zurück. Bei einem Besuch in Lyme lernt sie Wentworths Bekannten Captain Benwick kennen, der ebenfalls einen schweren Verlust erlebt hat – seine Verlobte starb, bevor sie, die auf Benwicks beruflichen Erfolg gewartet hatten, heiraten konnten. In Benwick begegnet Anne einer anderen Spielart ihres eigenen Schicksals – trotz seiner Trauer und Begeisterung für Byrons selbstquälerische Poesie gelingt es Anne, eine Bekanntschaft mit ihm aufzubauen: „the engaging mildness of her countenance, and gentleness of her manner, soon had their effect“⁸⁴⁴. Zu Benwick kann sie, ungehindert durch unterdrückte Gefühle, offen sprechen, ihm den Rat geben, seine Trauer zu überwinden, obwohl sie selbst nicht fähig dazu ist. Der Besuch in Lyme ist in mehrerer Hinsicht der Angelpunkt des Romans. Während weniger Tage entscheiden sich die weiteren Ereignisse: Auf der Mole von Lyme begegnet Anne das erste Mal ihrem Cousin William Elliot, der eines Tages Kellynch Hall erben wird und der sie scheinbar hübsch und anziehend findet. Dies wird von Wentworth bemerkt – und am letzten Tag ihres Aufenthaltes verletzt sich Louisa, die Wentworth ganz für sich in Beschlag nahm, nach einem Sturz am Kopf und muss bewusstlos und hilflos in Lyme zurückbleiben. Während des Unfalls ist Anne die einzige, die bei klarem Verstand bleibt, Benwick nach einem Arzt schickt und erste Hilfe leistet. Auf diese Weise kann sie Wentworth ihre weibliche Vernunft demonstrieren. Sowohl Louisas Bruder als auch Wentworth „look to her for directions“⁸⁴⁵ und Wentworth schlägt sie als Pflegerin für die bewusstlose Louisa vor: „no one so proper, so capable as Anne“⁸⁴⁶. Doch Anne kehrt mit Henrietta nach Uppercross zurück, ohne Aussicht darauf, Louisa und Wentworth im Auge behalten zu können. Trotzdem scheint sich „a glow, and yet a gentleness“⁸⁴⁷ in Wentworths Verhalten ihr gegenüber wieder belebt zu haben, „which seemed almost

⁸³⁹ Ebd.

⁸⁴⁰ Ebd.

⁸⁴¹ Austen: Persuasion, S. 62.

⁸⁴² Austen: Persuasion, S. 71.

⁸⁴³ Austen: Persuasion, S. 80.

⁸⁴⁴ Austen: Persuasion, S. 99.

⁸⁴⁵ Austen: Persuasion, S. 110.

⁸⁴⁶ Austen: Persuasion, S. 114.

⁸⁴⁷ Ebd.

restoring the past“⁸⁴⁸. Da der Sturz Louisas eigenem unbezwingbarem Willen, von der Mole zu springen, geschuldet war, hofft Anne, dass Wentworth nun zu dem Schluss kommt „that a persuadable temper might sometimes be as much in favour of happiness as a very resolute character“⁸⁴⁹. Anne wünscht Louisas Genesung herbei, dennoch kann sie sich des Gedankens nicht erwehren, dass ihr Überleben die Hochzeit zwischen Louisa und Wentworth zur Folge hätte: „A few months hence and the room now so deserted, occupied but by her silent, pensive self, might be filled again with all that was happy and gay, all that was glowing and bright in prosperous love, all that was most unlike Anne Elliot!“⁸⁵⁰ Anne hat sich selbst bereits zum alten Eisen gelegt. Auch als sie in Bath zu ihrer Familie stößt und erfährt, dass ihr Cousin Mr Elliot plötzlich im Haus ihres Vaters ein und aus geht, kann sie ihre Zweifel nicht unterdrücken. Mr Elliot, der in früherer Zeit keinen Kontakt zum Rest der Familie wünschte, tritt ihr gegenüber mit ausgesuchter Freundlich- und Höflichkeit auf. Sein Werben um Anne lässt sie aber kaum an eine zweite Chance zur Liebe denken – sie bleibt misstrauisch und besorgt: „[S]he had the sensation of there being something more than immediately appeared, in Mr. Elliot’s wishing, after an interval of so many years, to be well received by them.“⁸⁵¹ Annes Status in ihrer eigenen Familie beginnt sich zu verbessern, als sich ihr Äußeres zu ihrem Vorteil verändert; typisch für ihren eitlen, nur über Äußerlichkeiten sprechenden Vater. Dennoch erkennt sie, mit welchem Eifer ihre Familie höherstehenden Verwandten nachdackelt, die diese Begeisterung in keinsten Weise rechtfertigen und legt sich sogar mit ihrem Vater an, damit sie eine Verabredung mit einer ehemaligen Schulfreundin einhalten kann. Sir Walter ist entsetzt darüber, dass seine Tochter „[e]verything that revolts other people, low company, paltry rooms, foul air, disgusting associations“⁸⁵² einem Besuch bei ihren hochadeligen Verwandten vorzieht. Anne gelingt es diesmal, ihren Willen gegenüber ihrer Familie durchzusetzen, was sich später als Segen erweisen wird. Während ihr Vater über das geänderte Verhältnis der Elliots zum Erben von Kellynch Hall höchst erfreut ist, sperrt sich Anne dagegen, dass ganz Bath davon ausgeht, dass sie ihren Cousin zum Mann nehmen wird. Mit klarem Blick erkennt sie, dass er kein offener Mensch ist: „Mr. Elliot was rational, discreet, polished, but he was not open. There was never any burst of feeling, any warmth of indignation or delight, at the evil or good of others.“⁸⁵³ Obwohl sie für wenige Momente von der Aussicht darauf ihrer Mutter als Herrin von Kellynch Hall nachzufolgen „bewitched“⁸⁵⁴ ist, gelingt es ihr, hinter die unbestreitbaren Vorteile zu blicken und mit kühlem Kopf abzuwägen. Als sie dann auch noch die Nachricht erreicht, dass die gesundete Louisa nicht etwa Wentworth, sondern Benwick heiraten wird, erstarkt das Vertrauen in ihre eigenen Fähigkeiten merklich. Als sie Wentworth schließlich in Bath begegnet, ist

⁸⁴⁸ Ebd.

⁸⁴⁹ Austen: *Persuasion*, S. 117.

⁸⁵⁰ Austen: *Persuasion*, S. 120.

⁸⁵¹ Austen: *Persuasion*, S. 137.

⁸⁵² Austen: *Persuasion*, S. 155.

⁸⁵³ Austen: *Persuasion*, S. 159.

⁸⁵⁴ Austen: *Persuasion*, S. 158.

sie zuerst „all confusion“⁸⁵⁵, doch nun gelingt es ihr, sich rasch zu fassen und ihm voll Zuversicht entgegenzutreten:

He was more obviously struck and confused by the sight of her than she had ever observed before; he looked quite red. For the first time since their renewed acquaintance, she felt that she was betraying the least sensibility of the two. She had the advantage of him in the preparation of the last few moments. All the overpowering, blinding, bewildering, first effects of strong surprize were over with her. Still, however, she had enough to feel! It was agitation, pain, pleasure; a something between delight and misery.⁸⁵⁶

Im Gegensatz zu Mr Elliot kann Wentworth seine Gefühle nicht vollends verbergen, die Offenheit seines Charakters zeichnet ihn in Annes Augen als wertvolleres Individuum aus. Anne versichert sich, dass er Louisa nicht nachtrauert und hegt die Hoffnung „that he had a heart returning to her at least“⁸⁵⁷: „Yes, some share of the tenderness of the past! She could not contemplate the change as implying less. He must love her.“⁸⁵⁸ Doch auch Wentworth scheint nun, wie ganz Bath, davon überzeugt zu sein, dass sie in Kürze Mr Elliot heiraten wird. „Jealousy of Mr Elliot“⁸⁵⁹ droht die Zusammenführung beider in letzter Minute zu verhindern. An dieser Stelle ist Anne ihre alte Schulfreundin behilflich, die Mr Elliot als Hochstapler und Bankrotteur entlarven kann, der sich mit allen Mitteln die Erbschaft sichern will, die er von einer eventuellen zweiten Heirat Sir Walters bedroht sieht. Annes von Vernunft geleitete Intuition behält Recht. Sie bemüht sich, in einem Gespräch mit ihrem Schwager ihr Verlöbnis mit Mr Elliot abzustreiten, so dass Wentworth die Information durchs Zuhören aufnehmen kann – so wie auch sie selbst so oft durch bloße Anwesenheit Neuigkeiten von ihm erfuhr. Ein weiteres Gespräch, bei dem er ihr und seinem Freund Captain Harville zuhört, bewegt ihn zum Handeln. Anne und Harville diskutieren über die Frage, ob Männer oder Frauen konstanter zu lieben in der Lage sind. Jeder von ihnen argumentiert für seine Seite. Anne beschreibt ihre Situation:

„We [women, C. K.] certainly do not forget you so soon as you forget us. It is, perhaps, our fate rather than our merit. We cannot help ourselves. We live at home, quiet, confined, and our feelings prey upon us. You are forced on exertion. You have always a profession, pursuits, business of some sort or other, to take you back into the world immediately, and continual occupation and change soon weaken impressions.“⁸⁶⁰

Harville widerspricht energisch, sämtliche Literatur spräche stets von der Wankelmütigkeit der Frau, jene sei allerdings samt und sonders von Männern

⁸⁵⁵ Austen: Persuasion, S. 173.

⁸⁵⁶ Austen: Persuasion, S. 174.

⁸⁵⁷ Austen: Persuasion, S. 185.

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ Austen: Persuasion, S. 190.

⁸⁶⁰ Austen: Persuasion, S. 233f.

verfasst. Anne stimmt ihm zu: „Men have had every advantage of us in telling their own story.“⁸⁶¹ Sie beharrt auf der Aussage, Frauen könnten, im Gegensatz zu Männern, auch ohne Hoffnung auf Erfüllung lieben:

„[...] I believe you capable of everything great and good in your married lives. I believe you equal to every important exertion, and to every domestic forbearance, so long as – if I may be allowed the expression, so long as you have an object. I mean while the woman you love lives, and lives for you. All the privilege I claim for my own sex (it is not a very enviable one: you need not covet it), is that of loving longest, when existence or when hope is gone!“⁸⁶²

Diesmal ist es Wentworth, der, schriftlich, Einspruch erhebt: „I have loved none but you. Unjust I may have been, weak and resentful I have been, but never inconstant.“⁸⁶³ Die Verbindung kommt endlich zustande – beide sind nun glücklicher, da ihre Liebe einen Umweg über die Vernunft nahm: „There they returned again into the past, more exquisitely happy, perhaps, in their re-union, than when it had been first projected; more tender, more tried, more fixed in a knowledge of each other's character, truth, and attachment; more equal to act, more justified in acting.“⁸⁶⁴ In „Persuasion“ findet Anne Elliot zu Selbstsicherheit, Überzeugungskraft und Liebe zurück, indem sie ihre Vernunft und geschicktes Abwägen der Umstände zum Einsatz bringt. Auf der Basis der Vernunft kann die Liebe nun reiner und stärker werden als zuvor. Es ist gerade die feine Balance zwischen Akzeptanz der Umstände und Auflehnung gegen dieselben, die Anne Elliot zu einer solch eindrücklichen Protagonistin machen.

2. 1. 3. 2 „She [...] worked hard at goodness“⁸⁶⁵: Goodness als Maßeinheit von Weiblichkeit in Gaskells „North and South“

In ihrem sozial äußerst engagierten Roman „North and South“ (1854–5) stattet Elizabeth Gaskell die Protagonistin Margaret Hale sowohl mit einer inneren Stärke als auch mit einem Stolz aus, der ihr beinahe zum Verhängnis wird. Margarets Familie hat mehrere Schicksalsschläge hinter sich. Zunächst wird ihr Bruder Frederick von der Marine als Meuterer ausgerufen und muss die Familie verlassen, um in Spanien Zuflucht zu suchen, dann gibt Margarets Vater seine Pfarrerei in der idyllischen südenglischen Ortschaft Helstone auf, um als Privatlehrer im Norden, in der Industriestadt Milton, zu arbeiten. Margaret ist ungemein stolz auf ihr moralisch untadeliges Leben und ihre Fähigkeit, viel auf ihre Schultern laden zu können, und auch ihr Aussehen reflektiert diese ungewöhnliche Persönlichkeit: „Sometimes people wondered that parents so handsome should have a daughter who was so far from regularly beautiful; not beautiful at all, was occasionally said. Her mouth was wide; no rosebud [...]“⁸⁶⁶

⁸⁶¹ Austen: Persuasion, S. 235.

⁸⁶² Austen: Persuasion, S. 236f.

⁸⁶³ Austen: Persuasion, S. 238.

⁸⁶⁴ Austen: Persuasion, S. 242.

⁸⁶⁵ Gaskell, Elizabeth: North and South. London 1994, S. 409.

⁸⁶⁶ Gaskell, S. 15.

Ihr Gesicht ist „too dignified and reserved for one so young“⁸⁶⁷ und obwohl sie zu tiefen Erfahrungen des Gefühls und der Sinnlichkeit fähig ist, werden auch diese von ihrem Stolz reguliert: „Her keen enjoyment of every sensuous pleasure was balanced finely, if not overbalanced, by her conscious pride in being able to do without them all, if need were.“⁸⁶⁸ Die Idee, „her high maidenly dignity“⁸⁶⁹ zugunsten einer Ehe aufs Spiel zu setzen, ist ihr nicht genehm. Als Henry Lennox, ein Bekannter ihrer Familie, ihr einen Heiratsantrag macht, versetzt sie die Aussicht darauf, nun eine Liebeserklärung anhören zu müssen, in eine „sudden agitation“⁸⁷⁰ des Widerwillens, die nur von ihrem Stolz gezügelt werden kann: „Of course she could answer, and answer the right thing; and it was poor and despicable of her to shrink from hearing any speech, as if she had not power to put an end to it with her high maidenly dignity.“⁸⁷¹ Die Gewissheit, die unerfreuliche Rede beenden zu können, wird auch von Lennox bemerkt. Er hält ihr vor, keine „allowances for the mortification, not only of a lover [...] but of a man not given to romance in general“⁸⁷² zu machen, ihn in ihrer Ablehnung auch noch schlecht zu behandeln – eine Ansicht, die Margaret nicht teilen kann: „She felt a tinge of contempt mingle itself with her pain at having refused him.“⁸⁷³ Margarets „contempt“⁸⁷⁴ für Henry Lennox ist offensichtlich ihrem verletzten Stolz geschuldet. Sie verheimlicht dieses Vorkommnis vor ihren Eltern: „In the first place, Margaret felt guilty and ashamed of having grown so much into a woman as to be thought of in marriage; and secondly, she did not know if her father might not be displeased that she had taken upon herself to decline Mr. Lennox’s proposal.“⁸⁷⁵ Auch in Zukunft wird Margaret wichtige Entscheidungen ohne die Mithilfe ihrer Eltern treffen und besonders in der Beziehung zu ihrem Vater übernimmt sie oftmals die Rolle der Bürdenträgerin. Ihr Vater bezeichnet sich selbst als „poor coward“⁸⁷⁶. Er wälzt die Aufgabe, seiner eigenen Frau vom Umzug der Familie nach Milton zu erzählen, auf seine Tochter ab – er fürchtet, durch Einwände seiner Frau zum Nachgeben gebracht zu werden: „I cannot stand objections. They make me so undecided.“⁸⁷⁷ Mr Hale gibt seine Pfarrerei aus Gewissensgründen auf; die Angst vor der Reaktion seiner Frau kostet ihn seine Männlichkeit: „he had a timid, fearful look in his eyes; something almost pitiful to see in a man’s face“⁸⁷⁸. Er „showed far more depression“⁸⁷⁹ als Margaret, obwohl die Veränderungen, die der Familie bevorstehen, ganz auf seine Entscheidungen zurückzuführen sind. In Milton

⁸⁶⁷ Ebd.

⁸⁶⁸ Gaskell, S. 17.

⁸⁶⁹ Gaskell, S. 29.

⁸⁷⁰ Ebd.

⁸⁷¹ Ebd.

⁸⁷² Gaskell, S. 31.

⁸⁷³ Ebd.

⁸⁷⁴ Ebd.

⁸⁷⁵ Gaskell, S. 34.

⁸⁷⁶ Gaskell, S. 39.

⁸⁷⁷ Gaskell, S. 41.

⁸⁷⁸ Gaskell, S. 52.

⁸⁷⁹ Gaskell, S. 62.

angekommen, ist Margaret entsetzt von der Situation der Arbeiter in den zahlreichen Baumwollspinnereien. Die Beziehung, die sich zu dem Spinnereibesitzer John Thornton entwickelt, basiert von Anfang an auf ihrer Annahme, dass sie menschlich über ihm steht. Mit ihrer „straight, fearless, dignified presence“⁸⁸⁰, „full of a soft feminine defiance“⁸⁸¹, „she seemed to assume some kind of rule over him at once“⁸⁸²: „[H]e felt more awkward and selfconscious in every limb than he had ever done in all his life before.“⁸⁸³ Die charakterlichen Ähnlichkeiten zwischen Margaret und seiner eigenen Mutter sind offensichtlich. Mrs Thornton ist „[a] large-boned lady, long past middle age“⁸⁸⁴: „Her features, like her frame, were strong and massive, rather than heavy. Her face moved slowly from one decided expression to another equally decided.“⁸⁸⁵ Sie ist „firm, severe, dignified“⁸⁸⁶ und eine formidable Gegnerin für Margaret. Das familiäre Umfeld der Thorntons ist dem der Hales gegenübergesetzt – die offene, liebevolle Beziehung zwischen Mrs Thornton und ihrem Sohn kontrastiert mit den höflichen Verschwiegenheiten, die die Probleme im Hale’schen Haushalt generieren. Auch Mr Hale und Thornton sind als Gegensätze konzipiert, ersichtlich schon aus den körperlichen Eigenschaften, die beide Männer zeigen. Als Mr Hale und Mr Thornton im neuen Haus der Hales beisammen sitzen, ist es Margarets intensive Betrachtung der Szene, die die Gegensätze aufwirft:

Her father was of slight figure, which made him appear taller than he really was, when not contrasted, as at this time, with the tall, massive frame of another. The lines in her father’s face were soft and wavering, with a frequent undulating kind of trembling movement passing over them, showing every fluctuating emotion; the eyelids were large and arched, giving to the eyes a peculiar languid beauty which was almost feminine. The brows were finely arched, but were, by the very size of the dreamy lids, raised to a considerable distance from the eyes. Now, in Mr. Thornton’s face the straight brows fell over the clear, deep-set earnest eyes, which, without being unpleasantly sharp, seemed intent enough to penetrate into the very heart and core of what he was looking at. The lines in the face were few but firm, as if they were carved in marble, and lay principally about the lips, which were slightly compressed over a set of teeth so faultless and beautiful as to give the effect of sudden sunlight when the rare bright smile, coming in an instant and shining out of the eyes, changed the whole look from the severe and resolved expression of a man ready to do and dare everything, to the keen honest enjoyment of the moment, which is seldom shown so fearlessly and instantaneously except by children.⁸⁸⁷

⁸⁸⁰ Gaskell, S. 69.

⁸⁸¹ Gaskell, S. 70.

⁸⁸² Ebd.

⁸⁸³ Gaskell, S. 72.

⁸⁸⁴ Gaskell, S. 87.

⁸⁸⁵ Ebd.

⁸⁸⁶ Ebd.

⁸⁸⁷ Gaskell, S. 92.

In dieser langen Passage sind es vor allem der Ausdruck und die Beschaffenheit der Augen, die die Unterschiede des Wesens aufzeigen. In Mr Hales Augen wird die weibliche Beschaffenheit seiner Figur deutlich gemacht, sein Gesicht ist „soft and wavering“⁸⁸⁸ und zeigt „every fluctuating emotion“⁸⁸⁹. Mr Hale ist „almost feminine“⁸⁹⁰, während Thorntons Blick durchdringen kann, er ist ein Mann, der bereit ist „to do and dare everything“⁸⁹¹ und dessen ehrliches, offenes Wesen in seinem Lächeln zum Ausdruck kommt, einem Lächeln, das Margaret offensichtlich gefällt. Die „opposition of character“⁸⁹² der beiden Männer deutet Margaret als Grund für die entstehende Freundschaft ihres Vaters zu Thornton. Mit Blick auf Margarets eigenes Verhalten kann bereits an diesem Punkt gesagt werden, dass die Verschiedenheit zu ihrem Vater größte Anziehungskraft auf Margaret besitzen muss. In einer Ehe mit Thornton wird Margaret nicht länger gezwungen sein, die Last einer gesamten Familie auf sich zu nehmen. Aber noch ist sie nicht bereit, dies auch vor sich selbst zu gestehen. Sie verurteilt Thorntons Beruf als Fabrikbesitzer und die Ausbeutung der Arbeiter in den Spinnereien. Sie unterstellt ihm ein sozialfeindliches Menschenbild. Als Pfarrerstochter dazu erzogen, gegen Ungerechtigkeiten der Gesellschaft anzugehen, wirft sie ihm mangelndes Mitgefühl vor. Thornton gibt ihr gegenüber einen Teil seiner Familiengeschichte preis, dass er selbst als junger Mann gezwungen war, seine Schulbildung abzubrechen, um „in a draper’s shop“⁸⁹³ in die Lehre zu gehen und die Familie über Wasser zu halten, die Schulden seines verstorbenen Vaters abzubezahlen. Als Margaret sich weigert, ihm zum Abschied die Hand zu geben, da sie mit den freieren Sitten von Milton nicht vertraut ist, bezieht Thornton diese Ablehnung auf ihren Stolz: „A more proud, disagreeable girl I never saw. Even her great beauty is blotted out of one’s memory by her scornful ways.“⁸⁹⁴ Ihr Stolz wird in diesem Augenblick zum gesellschaftlichen Stolperstein für Margaret. Die angeschlagene Gesundheit ihrer Mutter lässt ihre Rolle in der Familie noch wichtiger werden. Margaret gönnt sich selbst keinen Augenblick der Schwäche. Der Doktor, der ihre Mutter untersucht, erkennt diese Stärke an: „What a queen she is! [...] That girl’s game to the backbone. Another, who had gone that deadly colour [nach der Nachricht vom gesundheitlichen Zustand ihrer Mutter, C. K.], could never have come round without either fainting or hysterics. But she wouldn’t do either – not she! And the very force of her will brought her round.“⁸⁹⁵ In dieser Situation stützt sich ihr Vater umso mehr auf seine Tochter, ohne zu bemerken, wie sehr er sie damit belastet. Dieser enorme Schutzinstinkt Margarets bezieht sich selbst auf Menschen, die sie eigentlich verachtet, wie etwa Thornton. Als bei einem Streik in seiner Spinnerei Gewalt ausbricht, wirft sie sich vor ihn: „She only thought how she could save him. She threw her arms around

⁸⁸⁸ Ebd.

⁸⁸⁹ Ebd.

⁸⁹⁰ Ebd.

⁸⁹¹ Ebd.

⁸⁹² Ebd.

⁸⁹³ Gaskell, S. 97.

⁸⁹⁴ Gaskell, S. 99.

⁸⁹⁵ Gaskell, S. 149.

him; she made her body into a shield from the fierce people beyond.“⁸⁹⁶ Sie benutzt ihre Geschlechtszugehörigkeit als „protection“⁸⁹⁷, überzeugt davon, die Streikenden müssten sie, als Frau, verschonen. Ein Kieselstein streckt sie nieder, Thornton fängt das verletzte Mädchen auf. Nachdem Soldaten die Streikenden auseinandergetrieben haben, bringt er sie ins Haus zu seiner Mutter, tief bewegt und zum ersten Mal, vor sich selbst, seine Liebe zu Margaret eingestehend. Die Angelegenheit gibt Anlass zu Klatsch und Tratsch. In den Augen der Dienstboten seines Hauses hat Margaret in aller Öffentlichkeit ihre Gefühle für Thornton gezeigt, indem sie sich rettend vor ihn warf. Mrs Thornton ist verärgert:

„Are you become so helpless as to have to be defended by a girl?“ asked Mrs. Thornton scornfully.

He reddened. „Not many girls would have taken the blows on herself which were meant for me; - meant with a right down goodwill, too.“

„A girl in love will do a good deal“, replied Mrs. Thornton shortly.

„Mother!“ He made a step forwards; stood still; heaved with passion.⁸⁹⁸

Margaret sieht ihre Handlung nach der Rückkehr in ihr eigenes Haus als Notwendigkeit an, als Beweis für ihren Willen, Gutes zu tun – und doch ist sie nicht völlig blind für die Konsequenzen ihrer Tat:

„I, who hate scenes – I, who have despised people for showing emotion – who have thought them wanting in self-control – I went down and must needs throw myself into the mêlée, like a romantic fool! Did I do any good? They would have gone away without me, I dare say.“ But this was overleaping the rational conclusion – as in an instant her well-poised judgment felt. „No, perhaps they would not. I did some good. But what possessed me to defend that man as if he were a helpless child! Ah!“ said she, clenching her hands together, „it is no wonder those people thought I was in love with him, after disgracing myself in that way. I in love – and with him too!“ Her pale cheeks suddenly became one flame of fire; and she covered her face with her hands. When she took them away, her palms were wet with scalding tears.

[...] „[...] I would do it again, let who will say what they like of me. If I saved one blow, one cruel, angry action that might otherwise have been committed, I did a woman’s work. Let them insult my maiden pride as they will – I walk pure before God!“⁸⁹⁹

In dieser Passage wird deutlich, wie sehr *goodness* Margarets Denken und Handeln bestimmt. Um Gutes zu tun, „a woman’s work“⁹⁰⁰, hat sie bereitwillig ein wenig Stolz hergegeben. Die Sorge, ob sie tatsächlich etwas Gutes bewirkte, ist die größere – ihr Stolz muss zurückstecken. Sie kümmert sich nicht länger um die Meinung der Menschen um sie herum. Ihr eigenes Wissen um ihre reinen

⁸⁹⁶ Gaskell, S. 211f.

⁸⁹⁷ Gaskell, S. 212.

⁸⁹⁸ Gaskell, S. 221.

⁸⁹⁹ Gaskell, S. 225f.

⁹⁰⁰ Ebd.

Motive soll ihr von nun an genug sein. Allerdings kann sie es nicht über sich bringen, die Vermutungen der Dienstboten zu bestätigen. Als Thornton, noch immer tief bewegt, den Mut aufbringt, ihr seine Gefühle darzulegen, ist ihr Stolz nicht mehr dazu fähig, die Aussprache der unangenehmen Wahrheit zu verhindern. Obwohl sie behauptet, lediglich einem „natural instinct“⁹⁰¹ Folge geleistet zu haben und dass jede Frau in ihrer Situation ähnlich hätte handeln müssen, kann sie ihn nicht davon abbringen, ihr seine Wünsche darzulegen. Seiner leidenschaftlichen Erklärung begegnet sie in einem „icy tone“⁹⁰². Sie behauptet, von seinem „way of speaking“⁹⁰³ schockiert und gedemütigt worden zu sein. Sie habe mehr Mitgefühl mit den hungernden Streikenden gehabt, als mit ihm. Er wirft ihr vor, „unfair and unjust“⁹⁰⁴ zu urteilen und ihm das Gefühl zu geben „as if you thought it tainted you to be loved by me“⁹⁰⁵. Sein verletztes Gesicht beim Abschied, „the gleam of unshed tears in his eyes“⁹⁰⁶ ruft in ihr „self-reproach for having caused such mortification to any one“⁹⁰⁷ hervor – auch hier gilt die Sorge ihrer eigenen *goodness*, nicht etwa dem tatsächlichen Wohlbefinden des Mannes, den sie von sich weist. Sie, die Liebe ihr Leben lang als Kontrollverlust ansah, kann sich dennoch nicht gegen „the fascination of some great power, repugnant to her whole previous life“⁹⁰⁸ wehren. Die unerwiderte Liebe hat einen körperlichen Effekt auf Thornton selbst: „He was as dizzy as if Margaret, instead of looking, and speaking, and moving like a tender graceful woman, had been a sturdy fish-wife, and given him a sound blow with her fists. He had positive bodily pain – a violent headache, and a throbbing intermittent pulse.“⁹⁰⁹ Die weiteren Geschehnisse des Romans ziehen Margarets *goodness* in Thorntons Augen immer offensichtlicher in Zweifel. Als ihre Mutter im Sterben liegt und ihr Bruder Frederick aus Spanien kommt, um sie noch einmal zu sehen, muss die Familie Fredericks Anwesenheit vertuschen, um ihn nicht in Gefahr zu bringen. Als Margaret ihn zum Bahnhof begleitet, wird der herzliche Abschied von Thornton beobachtet, der nicht ahnt, dass sie einen Bruder hat. Aber Gefahr naht auch von anderer Seite: Leonards, ein Taugenichts, der die Hales aus Helstone kennt, hat Frederick am Bahnhof erkannt und droht ihn gegen die ausgeschriebene Belohnung an die Marine zu verraten. Frederick stößt Leonards vom Bahnsteig und kann gerade noch seinen Zug nach London besteigen, wo er den Anwalt Henry Lennox um Hilfe ersuchen wird. Ausgerechnet jener Leonards stirbt später an diesem Abend – da vermutet wird, dass ein Fall aus größerer Höhe an seinem Ableben schuld ist, rekonstruiert die örtliche Polizei die Geschehnisse jener Stunden. Thornton, als Magistrat, wird ebenfalls in die Untersuchungen verwickelt. Er nimmt es auf sich, Margaret, die mit Frederick

⁹⁰¹ Gaskell, S. 230.

⁹⁰² Gaskell, S. 231.

⁹⁰³ Ebd.

⁹⁰⁴ Gaskell, S. 232.

⁹⁰⁵ Gaskell, S. 233.

⁹⁰⁶ Ebd.

⁹⁰⁷ Ebd.

⁹⁰⁸ Gaskell, S. 235.

⁹⁰⁹ Gaskell, S. 245.

am Bahnhof gesehen wurde und deren Ruf nun tatsächlich auf dem Spiel steht, zu schützen: „There should be no inquest. He would save Margaret. [...] Miss Hale might love another – was indifferent and contemptuous to him – but he would yet do her faithful acts of service of which she should never know.“⁹¹⁰ Margaret, die weiß, dass Thornton sie und Frederick sah und die in ihrer Aussage zur polizeilichen Untersuchung angegeben hat, sie sei an diesem Abend nicht in der Nähe des Bahnhofs gewesen, weiß nun auch, dass Thornton sie für „a liar“⁹¹¹ halten muss. Die Belastung, in den Augen Thorntons „degraded“⁹¹² zu sein, kommt zu den Auswirkungen des Todes ihrer Mutter hinzu. Margaret beginnt unter ihrer Bürde zu zerbrechen: „Oh! had any one such just cause to feel contempt for her? Mr. Thornton, above all people, on whom she had looked down from her imaginary heights till now! She suddenly found herself at his feet, and was strangely distressed at her fall.“⁹¹³ Die „falsehood“⁹¹⁴, die ihr durch die Umstände aufgezwungen wurde, geht, so glaubt sie, dem Verlust Thorntons voraus: „„Oh!’ thought she, I wish I were a man, that I could go and force him to express his disapprobation, and tell him honestly that I knew I deserved it. It seems hard to lose him as a friend just when I had begun to feel his value.““⁹¹⁵ Thornton sieht die Bereitwilligkeit Margarets zu lügen als Beweis für die Tiefe ihrer Liebe zu seinem scheinbaren Rivalen an. Mrs Thornton lässt im Gespräch mit Margaret durchblicken, sie glaube, Margaret „lost her character“⁹¹⁶, eine Anschuldigung, die Margaret resolut von sich weist. Nicht in aller Öffentlichkeit, aber doch vor den Thorntons in Schande gefallen, bleibt ihr nur wenig, was ihr Freude bereiten kann. Sie „worked hard at goodness“⁹¹⁷, versucht ihren Vater auch weiterhin mit aller Kraft zu stützen. Als ihr Vater von seinem alten Freund Mr Bell nach Oxford eingeladen wird, der im übrigen auch die Räume besitzt, in denen Thornton seine Spinnerei betreibt, ist Margaret wie befreit – bis sie die Nachricht erreicht, dass auch ihr Vater, in Oxford, verstorben ist. Dieser Schicksalsschlag lähmt sie endgültig: „Margaret fell into a state of prostration, which did not show itself in sobs and tears, or even find the relief in words.“⁹¹⁸ Sie bleibt „white, motionless, speechless, tearless“⁹¹⁹, verlässt Milton. Der Abschied von Thornton ist vordergründig ruhig und ohne Reue. Margaret kehrt in das Leben zurück, das sie vor dem Umzug nach Milton führte und spürt nun die Existenz eines „strange unsatisfied vacuum in Margaret’s heart and mode of life“⁹²⁰. Sie spürt, dass jene Seite ihrer Familie, bei der sie nun lebt, noch nie mit den Mühseligkeiten und der Trauer des wahren Lebens in Kontakt gekommen ist. Im Gegensatz zu ihr wissen sie nichts um die Kämpfe, denen die weibliche

⁹¹⁰ Gaskell, S. 332.

⁹¹¹ Gaskell, S. 336.

⁹¹² Ebd.

⁹¹³ Gaskell, S. 337.

⁹¹⁴ Gaskell, S. 359.

⁹¹⁵ Gaskell, S. 367.

⁹¹⁶ Gaskell, S. 375.

⁹¹⁷ Gaskell, S. 409.

⁹¹⁸ Gaskell, S. 421.

⁹¹⁹ Gaskell, S. 424.

⁹²⁰ Gaskell, S. 445.

goodness ausgesetzt sein kann. Ihr Fall in Thorntons Augen beschäftigt sie noch immer: „She tried to comfort herself with the idea, that what he imagined her to be did not alter the fact of what she was. But it was a truism, a phantom, and broke down under the weight of her regret.“⁹²¹ Sie befindet sich nach eigener Aussage „in the mood in which women of another religion take the veil“⁹²², doch die feste Überzeugung, mit „the utter exclusion of love for individuals“⁹²³ nicht leben zu können, bringt sie dazu, ihr Leben letztlich in eigene Hände zu nehmen. Auch Mr Bell, der von ihrem Vater als ihr *guardian* eingesetzt wurde, verstirbt. Nun ist Margaret eine Erbin und zudem Besitzerin der Räume, die Thornton für seine Spinnerei gemietet hat. Zur gleichen Zeit erfährt Thornton von einem seiner Arbeiter, für dessen Familie sich Margaret ihrerzeit in Milton besonders eingesetzt hatte, von der Existenz eines Bruders in ihrer Familie – „a comfort“⁹²⁴ für ihn, der stets darauf hoffte, sie sei noch nicht „unmaidenly“⁹²⁵. Er sucht sie in London auf, um Geschäftliches zu besprechen und seinen Antrag zu erneuern. Sie nimmt ihn diesmal mit den Worten auf: „Oh, Mr. Thornton, I am not good enough!“⁹²⁶ Aber sie weist ihn nicht mehr ab. Durch die Umstände, die Margaret zur Lüge zwangen und der langen Zeit, in der sie sich in seinen Augen als degradiert betrachten musste, hat sich auch ihre eigene Meinung geändert. Überzeugt davon, *goodness* im hohen Maße zu besitzen, die im Verständnis der Zeit mit Weiblichkeit gleichgesetzt wird, ist Margaret nicht fähig, den Mann zu lieben, der die perfekte Ergänzung zu ihrem Wesen darstellt. Erst im Wissen um die Instabilität ihrer *goodness* und so um den potentiellen Verlust ihrer Weiblichkeit ist es ihr möglich, zu lieben und Thorntons wahren Wert zu erkennen.

2. 1. 3. 3 „[T]his delicate-limbed sylph of twenty meant to lead“⁹²⁷: Gwendolen Harleth's Umerziehung in Eliots „Daniel Deronda“

Zu den Frauenfiguren, die radikal gegen das Viktorianische Ideal konstruiert wurden, gehört Gwendolen Harleth in George Eliots „Daniel Deronda“ (1876). Alle angeblich angeborenen weiblichen Eigenschaften wie Mitgefühl, Mütterlichkeit und *goodness* gehen dieser Figur zunächst ab, erst durch eine gescheiterte Ehe und die Mentorenschaft eines jungen Mannes erlernt Gwendolen Empathie und moralisches Verantwortungsgefühl. Gwendolen ist der Mittelpunkt ihrer Familie. Mit ihren Schwestern verbindet sie nichts, abgesehen davon, dass sie sich von ihnen bedienen lässt. Ihre Mutter ist nicht in der Lage, sich über den Willen ihrer Tochter hinwegzusetzen, begünstigt die Tyrannei, die Gwendolen über den Haushalt ausübt, mit ihrer schwachen,

⁹²¹ Gaskell, S. 477f.

⁹²² Gaskell, S. 478.

⁹²³ Ebd.

⁹²⁴ Gaskell, S. 504.

⁹²⁵ Ebd.

⁹²⁶ Gaskell, S. 520.

⁹²⁷ Eliot, George: Daniel Deronda. With an Introduction and Notes by Carole Jones. Ware 2003, S. 30.

unterwürfigen Art. Gwendolen lebt in der Gewissheit, „that she knew what was admirable and that she herself was admired“⁹²⁸ und dass ihr ein Leben „of luxurious ease“⁹²⁹ bestimmt ist. Der Roman beginnt mit einer Szene, in der Gwendolen am Roulettetisch eines deutschen Kurortes verliert und dabei von Daniel Deronda, dem Ziehsohn eines englischen Adligen, beobachtet wird. Deronda ist der erste Mann, der nicht gutzuheißen scheint, was sie tut:

The darting sense that he was measuring her and looking down on her as an inferior, that he was of different quality from the human dross around her, that he felt himself in a region outside and above her, and was examining her as a specimen of the lower order, roused a tingling resentment which stretched the moment with conflict.⁹³⁰

Bereits in diesen ersten Passagen des Textes deutet sich das zukünftige Verhältnis der beiden jungen Menschen an. Während ihres Aufenthaltes in Leubronn erhält Gwendolen die Nachricht, dass ihre Familie finanziell ruiniert ist. Nicht Sorge um das Wohl ihrer Angehörigen, sondern Wut bestimmt ihre Reaktion – Wut über den vorherigen Verlust am Spieltisch. Als verwöhntes Kind glaubt sie noch nicht so recht an die Existenz von Alltagssorgen: „How could she believe in sorrow? If it attacked her, she felt the force to crush it, to defy it, or run away from it, as she had done already. Anything seemed more possible than that she could go on bearing miseries, great or small.“⁹³¹ Gwendolens Schönheit wird in den einführenden Kapiteln des Romans mit der Schönheit einer „Lamia“⁹³² verglichen, eines weiblichen Monsters, das einen Schlangenleib und einen menschlichen Kopf besitzt und mit dem Mythos der Vampirin verknüpft ist.⁹³³ Gwendolen liebt es, sich im Spiegel zu betrachten und sich auf diese Weise ein Publikum zu verschaffen, wenn gerade keines zur Hand ist:

[S]he turned to look at herself, leaning her elbow on the back of the chair in an attitude that might have been chosen for her portrait. [...] She had a naïve delight in her fortunate self, which any but the harshest saintliness will have some indulgence for in a girl who had every day seen a pleasant reflection of that self in her friends' flattery as well as in the looking-glass.⁹³⁴

Diese Passage ist ein Beispiel dafür, wie die auktoriale Erzählinstanz Sympathie für Gwendolen hervorzurufen versucht. Die allzu rasche Aburteilung des Lesenden wird durch solche Einschübe abgefangen. Gwendolens Verhalten einer „princess in exile“⁹³⁵ ist auch ihrem Umfeld geschuldet, das sich die Tyrannei überhaupt bieten lässt. Im Gegensatz zu ihrer Mutter geht Gwendolen nicht

⁹²⁸ Eliot, S. 7.

⁹²⁹ Eliot, S. 11.

⁹³⁰ Eliot, S. 6.

⁹³¹ Eliot, S. 13.

⁹³² Eliot, S. 8.

⁹³³ Siehe Kapitel 3. 3. 2. 1.

⁹³⁴ Eliot, S. 13.

⁹³⁵ Eliot, S. 18.

davon aus, dass sie ihr Glück zwingend in einer Ehe finden wird. Sie wird, so glaubt sie, eine Ehe nur in Betracht ziehen, wenn „a happy state“⁹³⁶ durch eine solche Veränderung in ihrem Leben garantiert ist:

[H]er thoughts never dwelt on marriage as the fulfilment of her ambition [...]. To be very much sued or hopelessly sighed for as a bride was indeed an indispensable and agreeable guarantee of womanly power; but to become a wife and wear all the domestic fetters of that condition, was on the whole a vexatious necessity. Her observation of matrimony had inclined her to think it rather a dreary state, in which a woman could not do what she liked, had more children than were desirable, was consequently dull, and became irrevocably immersed in humdrum. Of course marriage was a social promotion; she could not look forward to a single life; but promotions have sometimes to be taken with bitter herbs – a peerage will not quite do instead of leadership to the man who meant to lead; and this delicate-limbed sylph of twenty meant to lead. [...] She meant to do what was pleasant to herself in a striking manner; or rather, whatever she could do so as to strike others with admiration and get in that reflected way a more ardent sense of living, seemed pleasant to her fancy.⁹³⁷

Hier werden Gwendolens Bedenken gegenüber Ehe und Sexualität ausgehandelt. Die begehrte, aber noch nicht besessene Braut erscheint ihr als wertvoller als die Frau, die nach Viktorianischem Zeitgeschmack ihre Erfüllung in der Unterordnung unter den Ehemann und der Erziehung der zahlreichen Kinder findet. „[A] dreary state, in which a woman could not do what she liked“⁹³⁸, der dennoch eingegangen werden muss, wenn man sich „social promotion“⁹³⁹ sichern will – dieses Dilemma bedarf sorgfältiger Abwägung. Die Passage macht ebenfalls deutlich, dass es Gwendolen weniger um sich selbst als um ihr Publikum geht – „to strike others with admiration and get in that reflected way a more ardent sense of living“⁹⁴⁰. Eliots Beschreibung von Gwendolen legt nahe, dass sie, eines Publikums beraubt, sich ihres eigenen Wesens nicht sicher sein kann. In ihrer Studie „Selbstkonzepte der *New Woman* in George Eliots *Daniel Deronda* und Henry James' *The Portrait of a Lady*“ (2000) deutet Stefanie Hofmann Gwendolens „Zentrierung ihres Selbst“⁹⁴¹ als Festigung einer „Machtposition“⁹⁴². Gwendolen versuche durch ihr unkonventionelles Verhalten „die Behauptung der privilegierten Stellung“⁹⁴³ zu garantieren und die Tyrannei über ihre Familie „nährt sich dabei keineswegs aus einem kaltblütigen Sadismus, sondern vielmehr aus ihrer impulsiven Selbstliebe“⁹⁴⁴. Hofmann sieht in Gwendolens Faszination für ihr eigenes Spiegelbild eine Vermeidungstaktik, um nicht mit

⁹³⁶ Eliot, S. 22.

⁹³⁷ Eliot, S. 30.

⁹³⁸ Ebd.

⁹³⁹ Ebd.

⁹⁴⁰ Ebd.

⁹⁴¹ Hofmann, Stefanie: Selbstkonzepte der *New Woman* in George Eliots *Daniel Deronda* und Henry James' *The Portrait of a Lady*. Tübingen 2000, S. 105.

⁹⁴² Ebd.

⁹⁴³ Ebd.

⁹⁴⁴ Hofmann, S. 108.

ihrem wahren Selbst in Kontakt zu treten. Die zuvor zitierte Passage könnte aber auch als ein Unwissen über das wahre Selbst gelesen werden und als Bestreben, durch die Bewunderung eines Publikums Gewissheit über dieses Selbst zu erlangen. Gwendolens so überdeutlich gezeichneter Mangel an Empathie kann gerade diesem Unwissen geschuldet sein – diese kompromisslose Konzentration auf den eigenen Willen als Suchbewegung gedeutet werden. Hofmann konstatiert Gwendolen fehlende „kritische Distanz zu sich selbst“⁹⁴⁵, die gleichzeitig mit einem „distanzierten, visuell vermittelten Interaktionsmodus“⁹⁴⁶ einhergeht, der „klar die Grenzen zwischen Selbst und anderem markiert“⁹⁴⁷. Die Weiblichkeit, die „ihr eigentlich Freiheit eröffne[n]“⁹⁴⁸ könne, lehne Gwendolen ab, um sich selbst eine Rolle zu schaffen, die eher auf den männlich konnotierten Richtwerten der Kontrolle und Machtausübung basiere. Gwendolens „iridescence of [...] character“⁹⁴⁹ ist gleichzeitig das Anziehende und das Abstoßende für die anderen Figuren des Romans. Tatsächlich sieht Gwendolen in ihrer Fähigkeit, sich von anderen abzugrenzen, eine positive Eigenschaft: „I like to differ from everybody; I think it is so stupid to agree.“⁹⁵⁰ Die Ehe, die sie im Folgenden mit Mr Grandcourt eingeht, ist das Ende einer Reihe von Fluchtbewegungen, um der unerträglichen finanziellen Situation zu entgehen. Eine Karriere als Sängerin, die an ihrem mangelnden Talent scheitert, zöge Gwendolen einer Ehe entschieden vor. Als abzusehen ist, dass sie als Gouvernante zu arbeiten gezwungen sein wird, lässt sie sich auf das Unterfangen ein, obwohl sie bereits vor ihrer Eheschließung weiß, dass Grandcourt eine Beziehung mit einer Frau unterhält, die mehrere uneheliche Kinder von ihm hat und die verzweifelt an Gwendolens Gewissen appelliert, Grandcourt nicht zu heiraten. Gwendolen ist nicht bereit Leid auf sich zu nehmen. Als sie ihre Situation aus finanziellen Gründen nicht mehr unter Kontrolle behalten kann, versucht sie sich in neue Verhältnisse zu begeben, in denen immerhin Hoffnung auf Kontrolle besteht. Gwendolen hofft Grandcourt, den reichen Aristokraten, durch seine Bewunderung für sie lenken zu können. Die Ehe, als „the only true and satisfactory sphere of a woman“⁹⁵¹, so die Worte ihres Onkels, wird in „Daniel Deronda“ zum gefährlichen Spiel zwischen zwei machthungrigen Charakteren. Gwendolen hält die Ehe für „the gate into a larger freedom“⁹⁵², ein Mittel, um „the bitterness of insignificance“⁹⁵³ entfliehen zu können:

For what could not a woman do when she was married, if she knew how to assert herself? Here all was constructive imagination. Gwendolen had about as accurate a conception of marriage – that is to say, of the mutual influences, demands, duties

⁹⁴⁵ Hofmann, S. 105.

⁹⁴⁶ Hofmann, S. 138.

⁹⁴⁷ Ebd.

⁹⁴⁸ Ebd.

⁹⁴⁹ Eliot, S. 33.

⁹⁵⁰ Eliot, S. 36.

⁹⁵¹ Eliot, S. 117.

⁹⁵² Eliot, S. 119.

⁹⁵³ Eliot, S. 241.

of man and woman in the state of matrimony – as she had of magnetic currents and the law of storms.⁹⁵⁴

Grandcourt hingegen bewegen andere Wünsche:

At that moment his strongest wish was to be completely master of this creature – this piquant combination of maidenliness and mischief: that she knew things which had made her start away from him, spurred him to triumph over that repugnance; and he was believing that he should triumph, And she – ah, piteous equality in the need to dominate!⁹⁵⁵

Grandcourt erkennt in Gwendolen die Möglichkeit, sich selbst und der Gesellschaft seine Kraft zu beweisen. Dass Gwendolen von seiner Geliebten weiß, deren einzige Hoffnung noch darin besteht, eines Tages von ihm geheiratet zu werden und dennoch bereit ist, diese moralische Hürde zu nehmen, beflügelt ihn. Er führt Gwendolen seinen Reichtum vor Augen – sie, die ausgezeichnete und begeisterte Reiterin, findet in ihm einen Mann, der sich die besten Pferde leisten kann: „They were the symbols of command and luxury, in delightful contrast with the ugliness of poverty and humiliation at which she had lately been looking close.“⁹⁵⁶ „[C]ommand and luxury“⁹⁵⁷ sind jene Aspekte, die größte Anziehungskraft auf Gwendolen haben. Sie hat die Hoffnung, einen Mann zu heiraten, der ihr an Geist und Willenskraft gleich ist und ihr deshalb die nötigen Freiheiten zu lassen bereit ist: „,[H]e is very proud. But so am I. We shall match each other. I should hate a man who went down on his knees, and came fawning on me.“⁹⁵⁸ Dabei ist sie es selbst, die sich zu beugen gezwungen wird: „She had been brought to accept him in spite of everything – brought to kneel down like a horse under training for the arena, though she might have an objection to it all the while.“⁹⁵⁹ Grandcourts sadistische Veranlagung lässt ihn diese Zähmung mehr genießen als „winning a girl of whom he was sure that she had a strong inclination for him personally“⁹⁶⁰: „He meant to be master of a woman who would have liked to master him, and who perhaps would have been capable of mastering another man.“⁹⁶¹ Als Grandcourt seiner ehemaligen Geliebten, Lydia Glasher, eine Diamantenkette nehmen will, die er ihr einst schenkte, um sie seiner Braut zur Hochzeit zu verehren, weigert sich Lydia. Sie schickt selbst die Juwelen an Gwendolen, mit einem Brief, der Gwendolen an ihr gebrochenes Versprechen erinnert und ihr den Charakter ihres Ehemannes darlegt: „Truly, here were poisoned gems, and the poison had entered into this poor young creature.“⁹⁶² Deronda, der auch weiterhin Gelegenheit hat, mit der neuen Mrs

⁹⁵⁴ Eliot, S. 246.

⁹⁵⁵ Eliot, S. 249.

⁹⁵⁶ Eliot, S. 251.

⁹⁵⁷ Ebd.

⁹⁵⁸ Eliot, S. 257.

⁹⁵⁹ Eliot, S. 262.

⁹⁶⁰ Eliot, S. 263.

⁹⁶¹ Ebd.

⁹⁶² Eliot, S. 296.

Grandcourt Umgang zu pflegen, erkennt die Hilflosigkeit der in ihrer entsetzlichen neuen Situation gefangenen jungen Frau. In Gwendolens Kosmos bekleidet er eine besondere Rolle: „There was not the faintest touch of coquetry in the attitude of her mind towards him: he was unique to her among men, because he had impressed her as being not her admirer but her superior: in some mysterious way he was becoming part of her conscience [...]“⁹⁶³ Derondas hervorstechendster Wesenszug ist, im Gegensatz zu Gwendolen, weiblich konnotierte Empathie.⁹⁶⁴ Grandcourt nimmt das Interesse des jungen Mannes an Gwendolen als lästige Einmischung zur Kenntnis: „‘A confounded nuisance’, drawled Grandcourt. ‘I hate fellows wanting to howl litanies – acting the greatest bores that have ever existed.’“⁹⁶⁵ Nicht nur das: Sollte Deronda Gwendolen zu einer Frau formen, die sich mit ihrem Schicksal arrangiert, veränderte sich die gesamte Dynamik der Ehe – der sadistisch motivierte Wille Grandcourts, Gwendolen zu unterwerfen, verlöre sein befriedigendes Element. Deronda gelingt es, sich in Gwendolen einzufühlen. Unter ihrer äußeren glänzenden Hülle vermutet er „a treble-headed grief – self-reproach, disappointment, jealousy“⁹⁶⁶. Er versucht, ihr eine andere Rolle schmackhaft zu machen. Er erzählt ihr von Mirah, einer jungen Jüdin, die er vor dem Ertrinken rettete:

„She is full of piety, and seems capable of submitting to anything when it takes the form of duty.“

„Those people are not to be pitied“, said Gwendolen, impatiently. „I have no sympathy with women who are always doing right. I don’t believe in their great sufferings.“

[...]

„You admire Miss Lapidoth [Mirah, C. K.] because you think her blameless, perfect. And you know you would despise a woman who had done something you thought very wrong.“ [said Gwendolen, C. K.]

„That would depend entirely on her own view of what she had done“, said Deronda.

„You would be satisfied if she were very wretched, I suppose?“ said Gwendolen, impetuously.

„No, not satisfied – full of sorrow for her. [...] I dare say some would never get their eyes opened if it were not for a violent shock from the consequences of their

⁹⁶³ Eliot, S. 343f.

⁹⁶⁴ An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass eine so kurze Analyse, wie sie im Verlauf dieser Untersuchung getätigt werden kann, der Komplexität des Romans nicht gerecht wird. Die Figur des Daniel Deronda ist an sich schon höchst interessant, da an ihm Fragen der männlichen Disposition erörtert werden. Deronda wird für gewöhnlich als weiblich motivierter Mann verstanden, der sich durch sein persönliches Engagement für Sympathie von seinen Mitmännern unterscheidet und ausgrenzt. Im Laufe des Romans rettet Deronda die Jüdin Mirah vor dem Ertrinken, macht sich auf die Suche nach ihrer Familie und entdeckt zu guter Letzt seine eigene jüdische Herkunft, die es ihm erlaubt, eine Verbindung mit Mirah einzugehen und die Aussichten auf eine mögliche Verbindung mit Gwendolen (im Horizont des 19. Jahrhunderts) beendet.

⁹⁶⁵ Eliot, S. 345.

⁹⁶⁶ Eliot, S. 360.

own actions. And when they are suffering in that way we must care for them more than for the comfortably self-satisfied."⁹⁶⁷

Deronda scheint endlich den Platz einzunehmen, den sie für ihn bereitgehalten hat. Er, als „strongest of all monitors“⁹⁶⁸, ist in der Lage, Gwendolen zumindest einen geistigen Ausweg aus ihrer Situation aufzuzeigen: den der Besserung und der Arbeit am eigenen Selbst. In der oben zitierten Passage betont er den Wert der reflektierenden Introspektion – der Erkenntnis und der Veränderung durch erlebte Ereignisse. Der „violent shock“⁹⁶⁹, den Gwendolen erlitten hat, soll sein Gutes bewirken. Ihr Gefühl soll sich über „that narrow round“⁹⁷⁰ ihrer eigenen Befindlichkeit erheben: „It is the curse of your life – forgive me – of so many lives, that all passion is spent in that narrow round, for want of ideas and sympathies to make a larger home for it.“⁹⁷¹ Gwendolen benötigt eine Aufgabe, die sie über ihr eigenes Leid erhebt, so Derondas Aussage. Die tatsächliche Situation, das spürt Gwendolen, kann nicht so einfach verändert werden:

She had brought on herself this indignity in her own eyes – this humiliation of being doomed to a terrified silence lest her husband should discover with what sort of consciousness she had married him; and as she had said to Deronda, she ‚must go on‘. After the intensest moments of secret hatred towards her husband who from the very first had cowed her, there always came back the spiritual pressure which made submission inevitable. There was no effort at freedom that would not bring fresh and worse humiliation.⁹⁷²

Deronda ist „always among the images that drove her back to submission“⁹⁷³. Sollte sie ihren Ehemann verlassen, wäre sie gezwungen, mit der guten Gesellschaft auch Deronda den Rücken zuzukehren. Gwendolen hat Angst davor, von der Auswegslosigkeit der Situation zu bösen Handlungen gezwungen zu werden: „I am afraid of getting wicked.“⁹⁷⁴ Als sie von ihrem Mann zu einer Segelreise im Mittelmeer gezwungen wird, ereignet sich ein entsetzlicher Unfall: Grandcourt geht über Bord und ertrinkt. Gwendolen, die einen solchen Unfall heimlich herbeisehnte, wird aus dem Wasser gerettet. In einem Gespräch mit Deronda, nach ihrer Rettung, gesteht sie, beinahe selbst handgreiflich gegen ihren Gatten geworden zu sein. In ihrer Phantasie habe sie ihn töten wollen und sich gegen diesen Wunsch damit geschützt, den Dolch, der sich in ihrem Besitz befand, in einer Schublade einzuschließen und den Schlüssel ins Meer zu werfen. Als Grandcourt vom Wind über Bord gefegt wird, sieht sie „my wish outside me“⁹⁷⁵. Sie macht sich bitterliche Vorwürfe, obwohl sie selbst

⁹⁶⁷ Eliot, S. 364f.

⁹⁶⁸ Eliot, S. 372.

⁹⁶⁹ Eliot, S. 364.

⁹⁷⁰ Eliot, S. 375.

⁹⁷¹ Ebd.

⁹⁷² Eliot, S. 459f.

⁹⁷³ Eliot, S. 500.

⁹⁷⁴ Eliot, S. 505.

⁹⁷⁵ Eliot, S. 578.

ins Wasser sprang, um ihn noch zu retten. In Grandcourts Testament ist verfügt, dass Gwendolen nach seinem Tode das Haus beziehen soll, in dem bis dahin Lydia Glasher lebte. Deren unehelicher Sohn wird Erbe des Vermögens und des Titels, während Gwendolen mit 2000 Pfund im Jahr zurechtkommen muss. Die Entdeckung, dass sie Deronda nicht heiraten kann, lässt Gwendolen in der Schwebe zurück. Zu seiner Hochzeit mit Mirah sendet sie ihm einen Brief:

Do not think of me sorrowfully on your wedding-day. I have remembered your words – that I may live to be one of the best women, who make others glad that they were born. I do not yet see how that can be, but you know better than I. If it ever comes true, it will be because you helped me. I only thought of myself and I made you grieve. You must not grieve any more for me. It is better – it shall be better with me because I have known you.⁹⁷⁶

Deronda hat ihr eine Aufgabe verschafft, ein Ideal vor Augen gestellt, dem sie sich annähern soll. Dennoch ist „Daniel Deronda“ kein Plädoyer für die Unterwerfung der Frauen unter das Viktorianische Idealbild. Erwähnt werden muss zum Schluss Derondas eigene Mutter, über deren Identität er zum Ende des Romans Gewissheit erlangt. Das Treffen zwischen Sohn und Mutter verläuft für Deronda eher unerfreulich. Er muss feststellen, dass seine Mutter ihn aus – aus seiner Sicht – egoistischen Motiven fortgab. Die Prinzessin Halm-Eberstein, von ihrem Vater in die Ehe gegeben, machte sich ihren Einfluss über ihren Ehemann zu nutze, um die Fesseln der jüdischen Ehefrau abzuwerfen. Als berühmte Sängerin opferte sie ihren Sohn ihrer Karriere und ihrer eigenen Freiheit. Sie spricht aus, was der Roman so anschaulich demonstriert: „Every woman is supposed to have the same set of motives, or else to be a monster. I am not a monster, but I have not felt exactly what other women feel – or say they feel, for fear of being thought unlike others.“⁹⁷⁷ Wie Carole Jones in ihrer Einführung zu „Daniel Deronda“ anmerkt, ist sie die erste Frau in diesem Roman, die Derondas Sympathie ablehnt.⁹⁷⁸ Deronda ist im Fall seiner Mutter emotional zu tief verwickelt, um tatsächliche Empathie empfinden zu können: „[H]e not only rejects his mother, but demonstrates that his ideology cannot allow for all the excluded women of the novel, such as Gwendolen.“⁹⁷⁹ So verwundert es nicht, dass er Gwendolen in gewisser Weise fallen zu lassen scheint, nachdem sie ihm von Tode Grandcourts und ihrer eigenen Schuld berichtet. Dieser „moral endstop to their relationship“⁹⁸⁰ entlarvt auch Derondas Oberflächlichkeit. Er kann sich tatsächlich nicht von seiner „ideology“⁹⁸¹ befreien. Jones weist darauf hin, dass viele feministisch argumentierende Interpretationsansätze Gwendolens Verlust als Befreiung interpretieren: „his

⁹⁷⁶ Eliot, S. 675.

⁹⁷⁷ Eliot, S. 521.

⁹⁷⁸ Vgl. Jones, Carole: Introduction. In: Eliot, George: Daniel Deronda. With an Introduction and Notes by Carole Jones. Ware 2003, S.v-xxxix, hier S. xxx.

⁹⁷⁹ Jones, S. xxxi.

⁹⁸⁰ Ebd.

⁹⁸¹ Ebd.

[Derondas, C. K.] gentleness diminishes Gwendolen“⁹⁸², durch die Freigabe seiner ‚Schülerin‘ erlange Gwendolen endlich wieder Kontrolle über sich selbst. Jones beschreibt Gwendolens Ende im Roman als „grimly realist“⁹⁸³ und hebt hervor, dieses schwebende Ende unterstreiche Eliots Aussage: „[...] Gwendolen’s career embodies George Eliot’s critique *par excellence* of the idealised, sympathetic woman, turning on its head the notion that women are innately caring and altruistic.“⁹⁸⁴ „Daniel Deronda“ wendet sich mit dieser Interpretation gerade gegen das Viktorianische Ideal, das im Roman eben nur vordergründig bestärkt wird. Deronda kann seinen eigenen Grundsätzen nicht Folge leisten. Er ist zu sehr verhaftet in der Ideologie seiner Zeit, die ihm wahre Sympathie nicht gestatten will.

2. 1. 3. 4 „[W]ie ein Stück Pappe in einer Pfütze“⁹⁸⁵: *Der fremdbestimmte weibliche Leib in Atwoods „Die eßbare Frau“*

Margaret Atwood schrieb über ihren ersten Roman „The Edible Woman“ (1969) im Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe (1985):

Die eßbare Frau erschien dann 1969, vier Jahre, nachdem das Buch geschrieben worden war und gerade rechtzeitig, um mit dem Feminismus in Nordamerika zusammenzufallen. Manche gingen sofort davon aus, das Buch sei ein Produkt der Bewegung. Ich selber sehe das Buch eher als einen protofeministischen Roman: es war keine Frauenbewegung in Sicht, als ich das Buch 1965 schrieb, und ich besitze nicht die Sache des Hellsehens, auch wenn ich, wie viele zu der Zeit, Betty Friedan und Simone de Beauvoir hinter verschlossenen Türen las. Es ist bemerkenswert, daß die Entscheidungen meiner Heldinnen am Ende des Buches mehr oder weniger die gleichen sind wie am Anfang: eine Karriere ohne Ziel oder die Ehe als Abgang aus dem Beruf. Aber eben das waren die einzigen Möglichkeiten, die einer jungen Frau, selbst einer ausgebildeten jungen Frau in Kanada in den sechziger Jahren offenstanden. Es wäre ein Irrtum anzunehmen, alles hätte sich geändert.⁹⁸⁶

„Die eßbare Frau“ als „protofeministische[r] Roman“⁹⁸⁷ handelt von zwei jungen Frauen, die sich eine Wohnung in Toronto teilen. Marian McAlpine und Ainsley Tewce waren beide auf dem College und arbeiten nun – Ainsley als Testerin für defekte Zahnbürsten und Marian, die Protagonistin und anfangs Ich-Erzählerin, für ein Marktforschungsinstitut. Marian macht die Vorstellung, sie könne ihr ganzes Leben für Seymour Surveys arbeiten, Angst. Die Aussicht darauf, eines Tages eine Pension von der Firma zu erhalten, löst bei ihr Vorstellungen von „unverheirateten Großtanten“⁹⁸⁸ aus: „Ich würde Selbstgespräche führen; Kinder

⁹⁸² Jones, S. xxxii.

⁹⁸³ Jones, S. xxxiii.

⁹⁸⁴ Ebd.

⁹⁸⁵ Atwood, Margaret: *Die eßbare Frau*. Aus dem Englischen von Werner Waldhoff. Frankfurt a. M. 1987, S. 287.

⁹⁸⁶ Atwood, S. 10.

⁹⁸⁷ Ebd.

⁹⁸⁸ Atwood, S. 27.

würden Schneebälle nach mir werfen.“⁹⁸⁹ Das Schicksal der alten Jungfer erscheint Marian als das gesellschaftliche Stigma, das es auch heute noch ist – dabei ist sie mit Peter zusammen, einem Jura-Studenten, der es bisher geschafft hat, der Ehe zu entkommen. Marian hat eine verheiratete Freundin, Clara, die Marian eher als ungutes Beispiel für eine Ehefrau betrachtet: „Clara stand einfach hilflos da, während die Flut von Dreck um sie herum stieg, unfähig, sie aufzuhalten oder ihr aus dem Weg zu gehen. Mit den Babys war es genauso; ihr eigener Körper schien sich irgendwo jenseits von ihr zu befinden und handelte ohne ihre Anweisungen.“⁹⁹⁰ Diese körperliche Entfremdung ist das zentrale Thema des Romans, denn auch Marian steht ein solches Erlebnis bevor. Ein Traum, in dem sich „meine Füße [...] aufzulösen begannen wie schmelzende Säulen“⁹⁹¹, gibt einen Vorgeschmack auf die Gefühle von Panik und unbewusster Entfremdung, die Marian in ihrer Beziehung zu Peter erleben wird. Die Unausweichlichkeit des bürgerlichen Idealbildes, das über ihr Leben bestimmt, nämlich Heirat als einziger gesellschaftlich gestatteter sozialer Aufstieg, löst in Marian Angstzustände aus. Peter stellt dabei die „zur Perfektion gesteigerte Alltäglichkeit“⁹⁹² dar, sein Gesicht ähnelt den „jungenhaften, gepflegten Gesichter[n] der Zigarettenreklame“⁹⁹³ – er hat sich Marian ausgesucht, da „er [...] in mir die Art Mädchen [sah, C. K.], die nicht versuchen würde, über sein Leben zu bestimmen“⁹⁹⁴. Ainsley dagegen ist fest entschlossen, ein Kind zu bekommen. Zu diesem Zweck hat sie sich Len Slank ausgesucht, einen Bekannten Marians, der sich nur von jungen, unschuldigen Frauen angesprochen fühlt und die Meinung vertritt, als Mann müsse er sich „vor den Frauen in acht nehmen, wenn sie hinter dir her sind. Sie wollen immer, daß du sie heiratest. Nach dem Treffer mußt du abhauen. Sie kriegen, bevor sie dich kriegen, und dann nichts wie weg.“⁹⁹⁵ Len stilisiert die Beziehungen zwischen Frauen und Männern zum Beutespiel, ohne aufmerksam genug zu sein, um den Köder, den Ainsley für ihn auslegt, als solchen zu erkennen: „Ich beobachtete sie [Ainsley, C. K.] in ihrer neuesten Rolle und fand, daß sie einer dieser großen plumpen Puppen glich, die man zur Weihnachtszeit in den Läden sieht, mit abwaschbarer gummiglatte Haut und Glasaugen und schimmerndem Kunsthaar. Rosa und weiß.“⁹⁹⁶ Ainsley spielt für Len und seine Vorlieben Theater: „Ainsley hatte Len von der Herde abgedrängt und gestattete ihm, sie für sich zu behalten.“⁹⁹⁷ Während jenem Abend, in dem Ainsley und Len von Peter und Marian zusammengeführt werden, ist Marian plötzlich von seltsamer Angst erfüllt: „Irgendwas in mir zappelte in der zitternden Verwirrung von Panik, als hätte ich eine Kaulquappe verschluckt. Ich war im Begriff, zusammenzubrechen

⁹⁸⁹ Ebd.

⁹⁹⁰ Atwood, S. 48.

⁹⁹¹ Atwood, S. 57.

⁹⁹² Atwood, S. 81.

⁹⁹³ Ebd.

⁹⁹⁴ Ebd.

⁹⁹⁵ Atwood, S. 87.

⁹⁹⁶ Atwood, S. 91.

⁹⁹⁷ Atwood, S. 95.

und eine Szene zu machen, und das durfte ich nicht.“⁹⁹⁸ Peter „behandelte mich wie ein Bühnenrequisit“⁹⁹⁹. Das Bedürfnis, die Flucht zu ergreifen, wird schließlich so stark, dass sich Marians Körper selbst auf die Flucht begibt: „Ich rannte den Gehweg entlang. Ich war überrascht, daß sich meine Füße bewegten, ich fragte mich, wie das angefangen hatte, aber ich hielt nicht an.“¹⁰⁰⁰ Peter verfolgt sie in seinem Auto: „Ganz plötzlich war es kein Spiel mehr. Die plumpe Panzerform war eine Bedrohung. Es war bedrohlich, daß Peter mich nicht zu Fuß jagte, sondern sich in den Schutz des Wagens eingeschlossen hatte“¹⁰⁰¹. Dass Peter sich im „Schutz“¹⁰⁰² befindet, Marian aber verwundbar durch die Straßen läuft, ist für die Interpretation dieses Angstanfalls von großer Bedeutung: Peter hat in dieser Situation, in der die Frau scheinbar „hysterisch“¹⁰⁰³ wird, die Unterstützung des bürgerlichen Systems, Marian läuft mit ihrer Unsicherheit allein – besonders beängstigend für sie ist es, dass ihr Körper scheinbar ohne ihr Zutun handelt. Sie ist erleichtert darüber, endlich „gestoppt und gehalten“¹⁰⁰⁴ zu werden. Die Erklärung für ihren plötzlichen Ausbruch sieht Marian in dem Schwebestand, in dem sich ihre Beziehung zu Peter befindet:

Peter und ich hatten es vermieden, über die Zukunft zu sprechen, weil wir wußten, sie spielte keine Rolle: wir waren nicht wirklich beteiligt. Und jetzt hatte etwas in mir beschlossen, daß wir beteiligt wären: sicher lag hier die Erklärung für den Zusammenbruch [...] und für die Flucht. Ich wich der Realität aus. Jetzt, in diesem Moment, würde ich ihr ins Auge sehen müssen. Ich mußte mich entscheiden, was ich tun wollte.¹⁰⁰⁵

Marian identifiziert „Wut“¹⁰⁰⁶ als ihr grundlegendes Gefühl. Peter wirft ihr vor, sie habe sich an diesem Abend mit Len und Ainsley peinlich aufgeführt: „Ainsley hat sich einwandfrei benommen, warum also kannst du das nicht? Der Jammer mit dir ist“, sagte er wild, „daß du deine Weiblichkeit einfach nicht annimmst.“¹⁰⁰⁷ Weiblichkeit, in Peters Verständnis, ist demnach Fügsamkeit und Anpassung an die gesellschaftlichen Konventionen. Weiblichkeit ist etwas, was mit Unterwerfung zu tun hat – auch er ist blind für die etwas kaltblütige Weise, mit der Ainsley Len ihren Willen aufzuzwingen gedenkt: „[S]olange er mich noch nicht bekommen hat“, sagte sie, „kann ich ihn haben, wann immer ich ihn brauche.“¹⁰⁰⁸ Ainsley macht sich also genau die Annahme, Weiblichkeit sei naturgemäß zu bezwingen, zu nutze. Sie hat Lens Vorlieben genauestens analysiert und entwickelt ihre Strategie:

⁹⁹⁸ Atwood, S. 93.

⁹⁹⁹ Atwood, S. 94.

¹⁰⁰⁰ Atwood, S. 95.

¹⁰⁰¹ Atwood, S. 96f.

¹⁰⁰² Atwood, S. 96.

¹⁰⁰³ Atwood, S. 98.

¹⁰⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁰⁵ Atwood, S. 102.

¹⁰⁰⁶ Atwood, S. 103.

¹⁰⁰⁷ Atwood, S. 106f.

¹⁰⁰⁸ Atwood, S. 114.

Diese Mischung aus Zynismus und Idealismus bei ihm [Len, C. K.] hatte eine Menge zu tun mit seiner Vorliebe für die „Verführung“ von unreifen Mädchen, statt etwas gereifteren Frauen. Das angeblich Reine, das Unerreichbare, zog den Idealisten in ihm an; doch sobald es erobert worden war, betrachtete der Zyniker es als verdorben und warf es weg. „Sie entpuppte sich als genauso wie alle anderen“, pflegte er bitter zu bemerken. Frauen, die er tatsächlich für außerhalb seiner Reichweite hielt, wie die Frauen seiner Freunde, behandelte er mit Ehrerbietung.¹⁰⁰⁹

Len kann als Vertreter der klassischen Hure-oder-Heilige-Betrachtungsweise gesehen werden, dem seine eigenen Gelüste zum Verhängnis werden. In seinem Glauben, genauestens zwischen beiden Typen unterscheiden zu können, übersieht er, dass dieser feste Glauben instrumentalisiert und benutzt werden kann. Peter und Marian sind inzwischen zu einer Entscheidung gekommen: Eine Verlobung ist die vernünftige Vorgehensweise in ihrer Situation. Sowohl Marian als auch Peter erhoffen sich gesellschaftliche Vorteile:

Ich sah ihn in einem neuen Licht: hier vor meinen Augen verwandelte er sich von einem leichtsinnigen Junggesellen in einen Retter vor dem Chaos, in einen Hort der Beständigkeit. Irgendwo im Keller von Seymour Surveys löschte eine unsichtbare Hand meine Unterschrift.

„Jetzt, wo alles geklärt ist, werde ich bestimmt viel glücklicher sein. Ein Mann kann sich nicht unbegrenzt drücken. Auf lange Sicht wird es auch für meine Praxis besser sein; die Klienten ziehen es vor, wenn du eine Frau hast; einem Junggesellen ab einem gewissen Alter mißtrauen die Leute, sie glauben, du wärst schwul oder so was.“¹⁰¹⁰

Marian entkommt durch diese Entscheidung dem Stigma der alten Jungfer, Peter dem des Homosexuellen. Und noch etwas verändert sich durch die Verlobung. Marians Verhalten gegenüber Peter:

„Wann willst du heiraten?“ fragte er fast schroff.

Im ersten Impuls wollte ich mit der ausweichenden Flapsigkeit, die ich sonst immer angewandt hatte, wenn er mir ernsthafte Fragen stellte, antworten: „Wie wär’s mit Lichtmeß?“ Statt dessen hörte ich eine leise, flanelleweiche Stimme, die ich kaum erkannte, sagen: „Mir wär’s lieber, du würdest das entscheiden. Die großen Entscheidungen möchte ich gern dir überlassen.“ Ich war über mich selbst verblüfft. Noch nie hatte ich etwas auch nur entfernt Ähnliches zu ihm gesagt. Das Komische war, daß ich es ernst meinte.¹⁰¹¹

Ausgerechnet nachdem sich nun alles zum vermeintlich Besten gewandt hat, lernt Marian den Studenten Duncan näher kennen, der allem, was sie als männlich betrachtet, zu widersprechen scheint. Er inszeniert sich als zerbrechlich und unentschlossen – diese Mischung übt eine starke Anziehung auf Marian aus,

¹⁰⁰⁹ Atwood, S. 115.

¹⁰¹⁰ Atwood, S. 118.

¹⁰¹¹ Atwood, S. 119.

die dennoch fest entschlossen ist, eine Ehe mit Peter einzugehen: „Ich finde die Ehe nicht so absurd wie Ainsley. Sie ist aus Prinzip dagegen, aber das Leben wird nicht von Prinzipien bestimmt, sondern von der Anpassung.“¹⁰¹² Rückblickend bescheinigt sich die Ich-Erzählerin, dass zu dieser Zeit ihr „Unterbewußtsein [...] einen Vorsprung vor meinem Bewußtsein“¹⁰¹³ hatte. Während ihr Bewußtsein die „Anpassung“¹⁰¹⁴ als beherrschendes Prinzip anerkennt, rebelliert das Unterbewußte gegen diese Annahme. Im zweiten Teil des Romans erzählt Marian nicht mehr selbst, sondern wird von einer allwissenden Erzählinstanz abgelöst. Ihr Körper verändert sich: Marians Leib verweigert immer mehr Nahrungsmittel, während sie „sich von der Strömung tragen [ließ, C. K.] im Vertrauen darauf, daß sie sie dorthin bringen würde, wohin sie wollte“¹⁰¹⁵. Duncan scheint das Gefühl der langsamen Auflösung, in dem sich Marian befindet, zu teilen. Die „Weigerung ihres Mundes, zu essen“¹⁰¹⁶ macht ihr Angst. Ainsley, die ihr Ziel erreicht hat, von Len schwanger zu werden, muss sich nun mit der Panik des zukünftigen Vaters auseinandersetzen, der beim Gedanken an Vaterschaft hysterisch wird:

„Ich bin jetzt seelisch-geistig verstrickt in ... Geburt! Fruchtbarkeit! Schwangerschaft! Merkst du nicht, was du mir damit antust? Es ist obzön, dieses schrecklich schleimige ...“

„Du spinnst“, sagte Ainsley. „Es ist vollkommen natürlich und wunderschön. Die Beziehung zwischen Mutter und ungeborenem Kind ist die großartigste und engste, die es gibt.“¹⁰¹⁷

Len bezeichnet Ainsley als „unrein“¹⁰¹⁸ – er zeigt deutliche Furcht vor der fruchtbaren Weiblichkeit, die ihm als unkontrollierbar und barbarisch erscheint. Allerdings lässt sich Ainsley, die sich vordergründig so unanabhängig gibt, immer noch von den Befürchtungen der Gesellschaft beeindrucken. Als ein Psychologe ihr in der Klinik, die sie zur Geburtsvorbereitung besucht, unterbreitet, ohne einen Vater würde ihr Sohn mit Sicherheit homosexuell, versucht sie Len zur Heirat zu überreden. Duncan hingegen gibt vor Marian zu, ein „Problem mit dem Sex“¹⁰¹⁹ zu haben: „Na ja, vielleicht bin ich ein latenter Homosexueller.“ Er überlegte sich das für einen Moment. „Oder vielleicht ein latenter Heterosexueller. Egal, auf jeden Fall bin ich ganz schön latent.“¹⁰²⁰ Marian soll ihm mit der Neudefinition seines Selbst helfen. Marian, die von der unverblünten Ich-Bezogenheit Duncans fasziniert ist, ist nur ein wenig von dieser Anfrage verärgert – da es etwas gibt, das sie und Duncan verbindet. Duncan interessiert sich unter anderem für Amöben – sie seien „formlos und

¹⁰¹² Atwood, S. 135.

¹⁰¹³ Ebd.

¹⁰¹⁴ Ebd.

¹⁰¹⁵ Atwood, S. 151.

¹⁰¹⁶ Atwood, S. 200.

¹⁰¹⁷ Atwood, S. 209.

¹⁰¹⁸ Ebd.

¹⁰¹⁹ Atwood, S. 249.

¹⁰²⁰ Ebd.

anpassungsfähig. Ein Mensch zu sein, wird allmählich zu kompliziert.“¹⁰²¹ Marians Angst, nicht normal genug zu sein, scheint er zu teilen. Die Disintegration, die mit ihr vonstatten geht, geht schließlich so weit, dass sie ihren eigenen Körper kaum noch erkennt. Im Bad sitzend, muss sie genau hinsehen:

[I]n jeder der drei silbernen Wölbungen sah sie ein merkwürdig gestrecktes rosafarbenes Ding. Sie richtete sich auf, um zu sehen, was das war, wobei sie eine kleinere Flut auslöste. Es dauerte einen Moment, bis sie in den unruhigen und verzerrten Formen ihren eigenen wasserbedeckten Körper erkannte. [...] Im Hinunterschauen wurde sie auf das Wasser aufmerksam, das mit einem Film von kalkigen Hartwasserpartikeln aus Schmutz und Seife bedeckt war, und auf den Körper, der darin saß und irgendwie nicht mehr ganz ihr gehörte. Ganz plötzlich hatte sie Angst, daß sie in Auflösung begriffen war, Schicht um Schicht auseinander ging wie ein Stück Pappe in einer Pfütze.¹⁰²²

Als Ainsley sie für eine von Peters Partys einkleidet und schminkt, kommt sie sich vollends fremd vor: „Sie streckte ihre beiden nackten Arme dem Spiegel entgegen; von ihrem ganzen Körper das einzige Fleisch ohne Stoff oder Nylon oder Leder oder Lack, aber im Spiegel wirkten selbst sie unecht, wie aus weichem weißrosa Gummi oder Kunststoff, knochenlos, biegsam ...“¹⁰²³ Peter hingegen ist von der temporären Veränderung begeistert, möchte sie fotografieren, auf ewig in dieser „Lackhülle“¹⁰²⁴ festhalten. Duncan, den sie zur Party eingeladen hat, reagiert ganz anders:

„Du hast mir nicht gesagt, daß es ein Maskenball ist“, sagte er schließlich. „Was zum Teufel sollst du darstellen?“
Enttäuscht ließ Marian die Schultern sinken. Also sah sie doch nicht „einfach großartig“ aus. „Du hast mich bloß noch nie zurechtgemacht gesehen“, sagte sie matt.¹⁰²⁵

Als sie ihn Peter vorstellen möchte, weigert sich Duncan, er habe Angst, „[e]iner von uns würde sich bestimmt auflösen, wahrscheinlich ich“¹⁰²⁶. Duncan erscheint Marian als sichere Zuflucht vor den Erwartungen, die Peter an sie stellt. Als sie Duncans Angebot annimmt und mit ihm schläft, muss sie erkennen, dass Duncan, in all seiner Unsicherheit und mit seinem Abscheu vor dem Körperlichen, keine Lösung für ihre eigenen Probleme sein kann, obwohl sie zunächst noch die Hoffnung hat:

„Aber ich will angepaßt sein, das ist es doch! Ich finde es sinnlos, so unbeständig zu sein.“ Ihr ging durch den Kopf, daß sie es auch sinnlos fand, sich zu Tode zu hungern. Was sie wirklich wollte, ließ sich schlicht auf den Begriff Sicherheit reduzieren. Sie hatte all diese Monate hindurch geglaubt, dieses Ziel anzusteuern,

¹⁰²¹ Atwood, S. 265.

¹⁰²² Atwood, S. 286f.

¹⁰²³ Atwood, S. 301.

¹⁰²⁴ Atwood, S. 302.

¹⁰²⁵ Atwood, S. 314.

¹⁰²⁶ Ebd.

aber in Wirklichkeit hatte sie nichts erreicht. Und geleistet hatte sie auch nichts. Im Augenblick schien Duncan ihre einzig solide Tat zu sein. Daran konnte sie sich klammern.¹⁰²⁷

Aber auch Duncan hat sie benutzt – er hat sie in sein Bett bekommen, indem er ihren Rettungsreflex ansprach. Die Entdeckung, keineswegs die erste Frau in seinem Leben gewesen zu sein, empört sie. Sie ist nun fest entschlossen, selbst eine Lösung zu finden. Sie backt einen Kuchen in Form einer Frau, den sie Peter vorsetzt. Zuguterletzt erkennt sie in Peter „nicht de[n] Feind“¹⁰²⁸, sondern „ein[en] normale[n] Mensch[en]“¹⁰²⁹. Indem sie ihn die essbare Frau anstatt ihrer selbst essen lassen will, bannt sie ihre eigenen Ängste:

„Du hast versucht, mich zu vernichten, nicht wahr“, sagte sie. „Du hast versucht, mich zu assimilieren, zu absorbieren. Aber ich habe dir einen Ersatz gemacht, etwas, was du viel lieber mögen wirst. Was du eigentlich immer gewollt hast. Ich werde dir eine Gabel holen“, fügte sie etwas prosaisch hinzu.¹⁰³⁰

Peter ist entsetzt, er flieht aus ihrer Wohnung – Marians Hunger erwacht von neuem, jetzt ist sie es, die die essbare Frau verschlingt. Ainsley, die sie dabei überrascht, ist ebenso schockiert wie Peter: „„Marian!“ rief sie entsetzt aus. ‚Du lehnt deine Weiblichkeit ab!““¹⁰³¹ Marian, die in Ainsley in diesem Moment das gleiche moralisch verbissene Spießertum erkennt wie in Peter und allen anderen um sich herum, reagiert gelassen: „„Unsinn“, sagte sie. ‚Es ist doch nur ein Kuchen.‘ Sie rammte ihr die Gabel in den Leib und trennte sauber den Kopf vom Rumpf.“¹⁰³² „Die eßbare Frau“ wendet sich somit gegen die eindeutige Identifizierbarkeit eines statischen Weiblichen. Im Spannungsfeld der gesellschaftlichen Erwartungen der 1960er Jahre muss Marian mit ihrer eigenen Erziehung, ihrem Bedürfnis nach Sicherheit und gleichzeitiger Selbstbestimmtheit zurechtkommen und sorgsam abwägen. Ihr Körper erkennt die Unmöglichkeit, die Lebensfeindlichkeit der Situation und versucht selbständig, sich aufzulösen. Diesem drohenden Verschwinden kann Marian nur durch eine völlige Neuorientierung entgegenwirken – zum ersten Mal verlässt sie sich weder auf Peter oder Duncan noch auf Ainsley. Die nötige Sicherheit gibt sie sich am Ende selbst – dass sie das Symbol ihres eigenen Körpers verschlingt, ist als Inbesitznahme dieses Körpers zu deuten.

¹⁰²⁷ Atwood, S. 346.

¹⁰²⁸ Atwood, S. 356.

¹⁰²⁹ Ebd.

¹⁰³⁰ Atwood, S. 357.

¹⁰³¹ Atwood, S. 358.

¹⁰³² Atwood, S. 359.

2. 1. 3. 5 „I haven't even got power over my own hair“¹⁰³³: Weiblichkeit im Widerstreit der Ideale in Fieldings „Bridget Jones's Diary“

Helen Fieldings „Bridget Jones's Diary“ (1996) ist mittlerweile zu einem satirischen Klassiker geworden, nicht zuletzt durch die erfolgreiche Verfilmung (2001, Regie Sharon Maguire). Die Handlung des Romans lehnt sich an Austens „Pride and Prejudice“ an – erzählt wird das Jahr, in dem die 1995er BBC-Verfilmung von „Pride and Prejudice“ (Regie Simon Langton) im britischen Fernsehen übertragen wurde. Als „my chosen representatives in the field of shagging, or, rather, courtship“¹⁰³⁴ bezieht sich die Protagonistin und Ich-Erzählerin auf Austens Roman. Bridget Jones ist zu Beginn der Erzählung 32 Jahre alt und verzweifelt darum bemüht, ihre gegenwärtige Situation (ledig, leicht übergewichtig, beruflich nicht besonders erfolgreich) zu verändern. Der Roman zeigt die zahlreichen Dilemmata der postmodernen Weiblichkeit auf – im Wesentlichen den Widerstreit zwischen den bürgerlichen Idealen des 19. Jahrhunderts und den Idealen des Feminismus, die noch nicht dem zu entsprechen scheinen, was von Bridget tatsächlich gewünscht wird. In „Bridget Jones's Diary“ dreht sich alles darum, eine „functional relationship with responsible adult“¹⁰³⁵ einzugehen, das heißt eine Beziehung, die das soziale Stigma der Singlefrau in ihren 30ern beenden kann. Bereits auf den ersten Seiten des „Diary“, in denen Bridget ihre Vorsätze für das beginnende neue Jahr aufzählt, zeigt sich die paradoxe Denkweise, die Bridget entwickelt hat, um mit ihrer Situation umzugehen: „[I will not, C. K.] [s]ulk about having no boyfriend, but develop inner poise and authority and sense of self as woman of substance, complete *without* boyfriend, as best way to obtain boyfriend.“¹⁰³⁶ Während des gesamten Romans unternimmt Bridget diesen Spagat zwischen feministischem Ideal („woman of substance, complete *without* boyfriend“¹⁰³⁷) und dem Wunsch, ihren Wert durch die Liebe eines Mannes bestätigt zu sehen. Ihre Mutter ist im Roman einerseits die Verkörperung der bürgerlichen Ideale (verheiratet, zwei Kinder, eigenes Haus), andererseits die Frau, die all diese Ideale durch eheliche Untreue selbst verletzt, auf die sie ihre Tochter ihr Leben lang getrimmt hat. Die Versuche ihrer Mutter, sie mit Mark Darcy („one of those top-notch barristers. Masses of money. Divorced“¹⁰³⁸), dem Sohn einer Bekannten, zu verkuppeln, werden von Bridget als entwürdigend empfunden. Immer wieder muss sie feststellen, dass sie sich in einem Alter befindet „when men of my own age no longer find their contemporaries attractive“¹⁰³⁹. Bridget ist sich selbst bewusst, welch unglaublich hohen Stellenwert „finding a relationship“¹⁰⁴⁰ in ihrem Leben einnimmt:

¹⁰³³ Fielding, Helen: *Bridget Jones's Diary*. London 1996, S. 67.

¹⁰³⁴ Fielding, S. 246.

¹⁰³⁵ Fielding, S. 3.

¹⁰³⁶ Fielding, S. 2. Hervorhebung im Original.

¹⁰³⁷ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁰³⁸ Fielding, S. 9.

¹⁰³⁹ Fielding, S. 148.

¹⁰⁴⁰ Fielding, S. 144.

The trouble with trying to go out with people when you get older is that everything becomes so loaded. When you are partnerless in your thirties, the mild bore of not being in a relationship – no sex, not having anyone to hang out with on Sundays, going home from parties on your own all the time – gets infused with the paranoid notion that the reason you are not in a relationship is your age, you have had your last ever relationship and sexual experience ever, and it is all your fault for being too wild or wilful to settle down in the first bloom of youth. [...] The whole thing builds up out of all proportion, so finding a relationship seems a dazzling, almost insurmountable goal, and when you do start going out with someone it cannot possibly live up to expectations.¹⁰⁴¹

In dieser Passage zeigt sich, dass die Frauen der 1990er sich immer noch im gleichen Problemfeld wie die Frauen der 1800er bewegen. Ebenso wie Elizabeth Bennett und Charlotte Lucas müssen sie den Zeitpunkt abwägen, an dem die Formung einer langjährigen Bindung von Vorteil ist. Zwar gibt es nun die Möglichkeit, den Lebensunterhalt selbst zu bestreiten, aber die gesellschaftliche Stellung von Frauen kann sich nur durch den Partner zum Besseren verändern. Als „career girl[]“¹⁰⁴², dessen Karriere in einem Verlagshaus zu stagnieren scheint und das sich auf eine Affäre mit ihrem Vorgesetzten, Daniel Cleaver, einlässt, fühlt Bridget sich, als hätte sie keinerlei Macht über ihr eigenes Leben: „I haven’t even got power over my own hair.“¹⁰⁴³ Der Körper wird zum Gebiet, über den idealerweise Kontrolle möglich sein sollte, dennoch widersetzt sich der Körper permanent. Das Ideal des Körpers, der „diszipliniert, hygienisch und gehorsam sein“¹⁰⁴⁴ soll, ist unerreichbar und wird zum quälenden Vorbild. Als die Affäre mit ihrem Vorgesetzten wegen einer anderen Frau beendet wird, wird diese sogleich mit allen Attributen belegt, die Bridget selbst nicht zu erreichen können glaubt: „Trying to concentrate hard [...] but imagine giant thin blonde rooftop giantess-type who rises at five each morning, goes to gym, rubs herself down with salt then runs international merchant bank all day without smudging mascara.“¹⁰⁴⁵ Weibliche Körperpflege vergleicht Bridget mit den Tätigkeiten eines Bauern:

[T]here is so much harvesting and crop spraying to be done: legs to be waxed, underarms shaved, eyebrows plucked, feet pumiced, skin exfoliated and moisturized, spots cleansed, roots dyed, eyelashes tinted, nails filed, cellulite massaged, stomach muscles exercised. The whole performance is so highly tuned you only need to neglect it for a few days for the whole thing to go to seed. Sometimes I wonder what I would be like if left to revert to nature – with a full beard and handlebar moustache on each shin, Dennis Healey eyebrows, face a graveyard of dead skin cells, spots erupting, long curly fingernails like

¹⁰⁴¹ Fielding, S. 143f.

¹⁰⁴² Fielding, S. 11.

¹⁰⁴³ Fielding, S. 67.

¹⁰⁴⁴ Wilk, S. 229.

¹⁰⁴⁵ Fielding, S. 191.

Struwelpeter, blind as a bat and stupid runt of species as no contact lenses, flabby body flobbering around. Ugh, ugh. Is it any wonder girls have no confidence?¹⁰⁴⁶

Das Natürliche, Unbehandelte, bedroht an dieser Stelle das zivilisierte Auftreten. Der Körper wird zum bestellten Feld, zum Garten, der „to seed“¹⁰⁴⁷ gehen kann und sich so gegen die Kontrolle wehrt, die über ihn ausgeübt wird. Natur einzugrenzen wird zum Kampf gegen den eigenen Körper, was sich in genuin körperfeindlichen Einstellungen spiegelt. Als Bridget gesagt wird, der menschliche Körper brauche 2000 Kalorien pro Tag um zu überleben, ist sie „nonplussed“¹⁰⁴⁸:

I realized that I have spent so many years being on a diet that the idea that you might actually need calories to survive has been completely wiped out of my consciousness. Have reached point where believe nutritional ideal is to eat nothing at all, and that the only reason people eat is because they are so greedy they cannot stop themselves from breaking out and ruining their diets.¹⁰⁴⁹

Abgesehen vom Körperbild belasten Bridget die Konkurrenz zwischen Frauen um Männer, Geld und den dünnsten Körper und das Empfinden eines deutlichen Geschlechtsunterschieds. In ihrem Freundeskreis wird stets darüber diskutiert, wie Männer funktionieren – im Gegensatz zu Frauen. Ratgeber zur Selbsthilfe werden diskutiert, John Grays „Men are from Mars, Women are from Venus“ (1992) ist eines der Bücher, das mehrmals erwähnt wird und allein durch den Titel suggeriert, dass es sich bei Männern und Frauen um zwei verschiedene Spezies handelt. Männliches Verhalten wird oftmals als asozial und frauenfeindlich bewertet – dennoch ist die Erlangung einer Beziehung mit einem Mann das höchste Ziel, das Bridget bewegt. Die Erfahrung mit Daniel Cleaver hat Bridget gelehrt, dass Männer mit generellem Misstrauen zu behandeln sind. Dass sie am Ende des Romans eine Beziehung mit Mark Darcy aufbauen kann, ausgerechnet dem Mann, den ihre Mutter von Anfang an für sie vorgesehen hatte, ist zugleich der erwartete Preis, der für die Frau am Ende eines Romans bereitgehalten wird, und die Aussicht auf weitere Probleme.

2. 1. 3. 6 Zusammenfassung und Fazit

An den fünf besprochenen Texten wird deutlich, wie wenig sich die Ansprüche, die die heutige Gesellschaft an Frauen stellt, in Wahrheit verändert haben. Sicher haben Feminismus und sexuelle Befreiung die Situation, die Möglichkeiten und die Aussichten von Frauen enorm geöffnet – andererseits findet sich rasch ein neues System von Zwängen, welches auf Mädchen und Frauen des 21. Jahrhunderts wirkt: die Idee, alles bewältigen zu können und dabei phantastisch auszusehen. Der Status der Frau wird noch immer über den Mann definiert, den sie eines Tages heiratet. Frauen, die kinderlos bleiben, ob aus freien Stücken oder

¹⁰⁴⁶ Fielding, S. 30.

¹⁰⁴⁷ Ebd.

¹⁰⁴⁸ Fielding, S. 257.

¹⁰⁴⁹ Ebd.

aufgrund körperlicher Umstände, werden für das Abbröckeln der Geburtenrate verantwortlich gemacht; zumindest in Deutschland bekommen Akademikerinnen die Schuld daran, dass die Mittelschicht nicht genug Nachwuchs produziert. Die sechs ausgewählten Romane illustrieren deutlich, wie sehr das Prinzip einer instabilen Weiblichkeit, die dem fiktiven Ideal des Ewigweiblichen gegenübersteht, die Identitätsbildung von Frauen beeinflusst. Das bürgerliche Leistungsprinzip der Tugend, der *goodness*, wird, da Keuschheit und Aufopferung tief in diesem Konzept verankert sind, zum allbestimmenden Prinzip des weiblichen Lebens. In Jane Austens „Persuasion“ (1818) werden die Gefahren, die selbst die intelligente, feinfühlige und vernünftige Frau im 19. Jahrhundert zu fürchten hat, offenbar. Zu sehr von ihrer Familie abhängig, auf die Meinung der Menschen um sie herum angewiesen, weist Anne Elliot einen aufrichtig liebenden Mann ab, da er ihrer Familie als nicht passend erscheint. Eben jener Mann entwickelt sich nur acht Jahre später zur tragisch verpassten Gelegenheit, da ihn sein beruflicher Erfolg in der Navy nun äußerst begehrenswert erscheinen lässt. Austen zeigt in „Persuasion“ zwar das Wiederzusammenfinden zweier Menschen, aber eben auch die Auswegslosigkeit, die Annes gesellschaftliche Stellung bedroht. Obwohl sie von allen um sie herum (abgesehen von ihrem Vater und ihrer Schwester Elizabeth) hoch geschätzt wird, ist sie mit 27 Jahren in einem Alter, in dem ihr keinerlei Möglichkeiten offenstehen. Sollte eine Heirat nicht zustande kommen, bleibt ihr nur die hochgradig stigmatisierte Existenz als unverheiratete Jungfer, die in allem vom Wohlwollen ihres eitlen und verschwendungssüchtigen Vaters abhängig ist. So tugendhaft und opferwillig sie auch ist, überall gibt es nun jüngere und hübschere Mädchen, die sich ebenfalls bewusst sind, dass eine Ehe ihr einziger Ausweg ist. Wentworths treuem Wesen ist es zu verdanken, dass die Verbindung doch noch zustande kommt – und der Tatsache, dass Anne zum Ende des Romans deutlich an Selbstvertrauen und Durchsetzungsvermögen gewinnt. Ein kritisch betrachtender, unsentimentaler Verstand hilft ihr dabei, die Pläne ihres Cousins zu durchschauen – sie ist nicht derart verzweifelt, dass sie diese Chance ohne abzuwägen ergriffe – sie ist keine Charlotte Lucas, die bereit ist, ihre Position durch einen Mann zu ändern, den sie nicht respektieren, geschweige denn lieben kann. Anne Elliot muss lernen, sich wieder mehr nach außen zu öffnen, sich selbst nicht länger hinten an zu stellen – „Persuasion“ macht anschaulich, wie sehr das Primat der tugendhaften, opferbereiten Weiblichkeit den Horizont der Erwartungen begrenzen kann, wie schädlich die Passivität, die von Frauen im 19. Jahrhundert gefordert wird, sein kann. Elizabeth Gaskells „North and South“ (1854–5) hingegen zeigt eine Figur, die sich ihrer Tugend zu sicher ist, und die durch diese Eigenschaft in Gefahr gerät. Margaret Hale ist stolz und bezieht ihr Selbstvertrauen nicht zuletzt aus der Tatsache, dass sie sich all die verlangten Opfer aufbürden kann. Ihre Familie lädt alles auf ihren Schultern ab, die weltfremde Wesensart ihres Vaters, der Entscheidungen scheut und so bisweilen handlungsunfähig wird, fordert von seiner Tochter, die Rolle als Oberhaupt der Familie zu übernehmen. Die Ansprüche, die Margaret an sich selbst und vor allem an die Männer ihrer Umgebung stellt, sind hoch, zuweilen unmenschlich restriktiv. Die weibliche *goodness*, die sie zu Beginn des Romans wie natürlich zu besitzen scheint, erweist

sich im Laufe der Handlung als etwas, das ihrer Einbildung entsprang. Sie, die Liebe als etwas Degradierendes empfand, als unverzeihlichen Kontrollverlust, wird gezwungen, ihre Meinung zu revidieren. Margarets Selbstbild wird aufs Extremste erschüttert, als sie gezwungen ist, für das Wohl ihrer Familie zu lügen und ihren guten Ruf zu opfern, obwohl sie sich nichts hat zuschulden kommen lassen. Auch hier ist es die treue Liebe des Mannes, die aus der Tragödie noch ein glückliches Ende herausholt und mit dessen Hilfe sich Margarets Selbstbild neu formen kann, zu etwas, das weitaus gesellschaftsfähiger ist als ihr (jungfräulicher) Stolz. Margaret wird gedemütigt, doch die neuen Umstände, in denen sie sich befindet, geben ihr die Chance, wahre, nicht nur eingebildete *goodness* zu erreichen und somit Stabilisation. Ähnlich ergeht es Gwendolen Harleth, die allerdings zunächst völlig andere Prioritäten setzt. Gwendolen, der Protagonistin in George Eliots „Daniel Deronda“ (1876), geht es offensichtlich nur um sich selbst und um die Wirkung, die sie auf ihr Publikum entfaltet. Auch sie verändert sich durch das, was ihr zugefügt wird – ihre Situation ist ebenso ausweglos wie die Anne Elliots. Die stigmatisierte Position der Gouvernante anzunehmen ist unakzeptabel, da sie Gwendolen ihres Publikums beraubt – Geld als Sängerin zu verdienen, käme ihr dagegen durchaus gelegen. Sie begibt sich in die Ehe, um ihren sozialen Status zu verbessern und Macht über ihren Ehemann zu besitzen. Allerdings hat sie die Rechnung ohne Grandcourts sadistische Natur gemacht, der sich daran erfreut ihren Willen zu brechen, sogar frohlockt, als er entdeckt, dass sie in die Ehe einwilligte, obwohl sie von seiner ehemaligen Geliebten und den unehelichen Kindern weiß. Gwendolens Bestrafung durch die Ehe, ihre Zurechtstufung durch die Mentorenschaft Daniel Derondas, zeigt, dass *goodness* eben keineswegs eine Eigenschaft ist, die allen Frauen durch ihre Geburt gegeben ist und wie hart sie unter Umständen erarbeitet werden muss, um in der Viktorianischen Gesellschaft nicht vollends an den Rand gedrängt zu werden. Obwohl es immer wieder Männer in diesem Roman gibt, die zunächst von ihrer als lamienhaft beschriebenen Schönheit betört sind, macht Daniel Derondas Umgang mit Gwendolen klar, wie wenig sie den Ansprüchen an die Weiblichkeit der Zeit genügt. Durch Grandcourts mysteriösen Tod und die Tatsache, dass Deronda sie zugunsten der bescheidenen, herzensguten und schönen Mirah fallen lässt, bleibt Gwendolen in einer Schwebelage zurück, die ihre eigene Ungeformtheit widerspiegelt – Gwendolens Identität wird einer gewaltsamen Umformung unterzogen, aber sie scheint noch nicht abgeschlossen. Sie ist nun vollends ihres Publikums beraubt und auf sich selbst zurückgeworfen. Sie wird die Frau am Rand der Gesellschaft. Margarets Atwells Roman „Die eßbare Frau“ („The Edible Woman“ [1969]) zeigt ebenfalls zwei junge Frauen, die keinesfalls in das Weiblichkeitsprogramm der 1960er zu passen scheinen. Einerseits voller Angst vor der alten, verlachten Jungfer zu werden, andererseits voller Besorgnis, sich durch eine Ehe vollends zu verlieren, beginnt sich Marian unbewusst von ihrem Körper zu verabschieden. Sie begibt sich in einen Zustand der Auflösung. Ihr Körper übernimmt immer öfter die Kontrolle über ihr Leben, bis hin zu der Tatsache, dass er die Nahrungsaufnahme verweigert. Marian lässt sich durch ihre Angst vor Stigmatisierung zu einer Verlobung mit dem farblosen und nicht besonders leidenschaftlichen Peter bewegen. Als sie ihm einen Kuchen in Form einer Frau bäckt und ihn auffordert, diese Frau anstelle ihrer selbst zu

verspeisen, ist er entsetzt und ergreift die Flucht. Marian kann die Auflösung ihres Selbst stoppen, indem sie sich den Kuchen einverleibt – durch ihn ihren Körper wieder in Besitz nimmt. Ainsley, ihre Mitbewohnerin, bedient sich des Ideals der unschuldigen Weiblichkeit, die vom Mann verführt werden muss, um an einen Vater für das Kind zu kommen, das sie sich wünscht. Die kaltblütige Art und Weise, wie sie dieses Projekt in Angriff nimmt, zeigt, wie sehr sie das Weiblichkeitsbild durchschaut und gleichzeitig instrumentalisiert – hinter der Fassade der unschuldigen jungen Frau, die vom Mann als Beute gedacht wird, ist sie selbst die Jägerin, die den Mann zu ihren Zwecken benutzt. Und doch ist es Ainsley, die Marian beim Verschlingen der essbaren Frau vorwerfen wird, Marian lehne ihre Weiblichkeit ab – einen Mann zu hintergehen, um ihn gegen seinen Willen zum Vater zu machen, lässt sich in Ainsleys Anschauung aber durchaus mit ihrem eigenen Weiblichkeitsbild vereinbaren. Helen Fieldings postfeministischer Roman „Bridget Jones' Diary“ (1996) befasst sich mit den zahlreichen Dilemmata der postmodernen Weiblichkeit, die sich zwischen den Idealen des 19. Jahrhunderts und des Feminismus hin- und hergerissen fühlt. Einerseits eine erfolgreiche Karriere zu verfolgen und andererseits sicherzugehen, dass die Möglichkeit gegeben ist, eine Familie mit dem seelenverwandten *Mr Right* zu gründen, kreiert eine zerrissene Gedankenwelt, die zur unerträglichen Belastung für Bridget Jones wird, die mit 33 Jahren den deutlichen gesellschaftlichen Druck verspürt, nicht als alte Jungfer zu enden. Basierend auf Austens „Pride and Prejudice“ zeigt „Bridget Jones' Diary“, dass die Gefahren, die die Bennett-Schwestern bedrohen, durchaus noch in den 1990er Jahren existent sind. Besonders hervorgehoben wird Bridgets gestörtes Verhältnis zu ihrem Körper: verzweifelt bemüht, das Ideal des gehorsamen, hygienischen Leibes zu erreichen, und immer wieder über dieses unerreichbare Ziel stolpernd und sich gleichzeitig panisch bewusst, dass ihre Chancen, den Mann fürs Leben zu finden, statistisch von Tag zu Tag sinken. Das glückliche Ende, das Bridget gestattet wird, täuscht nicht über die Entfremdung hinweg, die sie ständig antreibt, sich verbessern, sich den Idealen anpassen zu wollen, obgleich Mr Darcy, ihr *Mr Right*, sich gar nicht bewusst ist, dass eine solche Verbesserung nötig wäre.

Alle fünf Texte beschreiben die Mühe, die die Protagonistinnen auf sich nehmen müssen, um dem Ideal der Weiblichkeit zu entsprechen, das zu ihrer Zeit, bzw. in der Gesellschaft, in der sie leben, Geltung hat. Auch hier lassen sich die gleichen Thematiken als zentral erkennen, die schon in den Texten zur Männlichkeit im Vordergrund standen: Wie die Ansprüche des weiblichen Ideals auf die Identität der Protagonistinnen zurückwirken, wurde bereits oben ausgeführt und es wird ebenso ersichtlich, dass es in diesen Identitäten stets um die Balance, die Harmonie zwischen Vernunft und Gefühl geht, die sich bei Anne Elliot in größerer Entschiedenheit und dem Willen ausdrückt, ihre Situation so weit es geht selbst in die Hand zu nehmen und sich nicht länger von Familie und Lady Russell beeinflussen zu lassen. Sie wird aktiver, die Thematik der Bewegung taucht also ebenfalls an dieser Stelle auf. Margaret Hale wird durch ihre Familie zur übermäßigen Aktivität getrieben und diese Verantwortung trägt zu ihrem im Horizont des zeitgenössischen Ideals ungesunden, überweiblichen und deshalb bereits unweiblichen Stolz bei. Margaret wird in die Balance gebracht, ja

gezwungen, von den Verlusten, die sie zu erleiden hat und der Liebe, die sie sich selbst zu spüren erlauben muss. In Gwendolen Harleths Geschichte ist diese Verwandlung brutaler, aber sie vollzieht sich nach ähnlichem Muster. Gwendolen ist aus eigenem Antrieb sehr aktiv, sie will die Macht ausüben, über ihr Leben, die Männer darin und ihre Familie. Sie ist zunächst der Ansicht, dass ihr diese Macht zusteht, da sie selbst von überragender Schönheit ist und sich durch diese körperliche Eigenschaft überlegen fühlt. All ihr Sein ist auf sie selbst ausgerichtet und ihr fehlt jegliche Empathie. Empathie und Gewissen erlangt sie erst durch die sadistischen Umstände ihrer Ehe und durch die Anleitung durch Daniel Deronda. Im Gegensatz zu Margaret Hale ist es ihr aber nicht erlaubt, zum Ende der Handlung Trost in der erfüllten Liebe zu einem Mann zu finden. Sie wird in das Haus verbannt, in dem die machtlose Geliebte ihres Ehemannes jahrelang mit ihren unehelichen Kindern lebte, Gwendolen wird von der Mitte der Gesellschaft an ihren Rand gedrückt und ihre Hoffnung darauf, Daniel Deronda zu erobern, ist zunichte gemacht. In Gwendolens Fall ist es ein grausames Zurückpressen in die Rolle, die ihr von Geschlechts wegen zusteht – ihre einzige Belohnung für ihre Demütigung ist ein neu erwachtes Gewissen, das es ihr von nun an verbieten wird, in die gewohnte Aktivität zurück zu fallen. Die zwei Texte aus dem 20. Jahrhundert gehen diese Thematiken weniger direkt an – Marian und Ainsley sind ebenfalls aktive, arbeitende, begehrende Frauen, denen aber stets suggeriert wird, dass dieser Zustand nur vorübergehend gesellschaftlich akzeptabel ist. Ainsley ist bestrebt ihr biologisches Schicksal durch die Mutterschaft zu erfüllen und entlarvt die Ideale, die in den 1960er Jahren die Weiblichkeit bestimmen, als oberflächlich und falsch. Marian gerät durch diese Situation so sehr aus dem Gleichgewicht, dass sie den Bezug zu ihrem Leib verliert. Sie kann ihn erst wieder herstellen, nachdem sie Kontrolle über ihr Leben hergestellt hat – Aktivität ist hier deutlich positiv besetzt, während Gwendolen dafür leidet, dass sie diese Kontrolle behalten will. Auch in „Bridget Jones' Diary“ ist das Verhältnis der Protagonistin zu ihrem Körper deutlich gestört – Bridget ist sich dessen bewusst, aber nicht in der Lage, diesen Umstand zu ändern. Aktivität ist in den 1990er Jahren selbstverständlich für Frauen, durchaus positiv besetzt und beinhaltet nun auch Familiengründung und Partnersuche. Die Belastung, beides zu vereinen, Karriere und Familie, taucht hier als Problemfeld auf. Hier werden keine Lösungen mehr bereitgehalten – die Situation verändert sich nicht durch Bridgets Erleben und die Tatsache, dass die Partnerschaft zwischen ihr und Marc Darcy zustande kommt, verschleiert ein wenig die Tatsache, dass es Bridget nicht gelungen ist, die Balance herzustellen, deren Verlust durchaus als problematisch dargestellt wird. Das gestörte Körperbild des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts gerät nur kurzfristig in den Hintergrund – da das Selbstwertgefühl der Protagonistin so sehr mit der Tatsache verknüpft ist, dass sie sich als ungenügend empfindet, sind Eifersuchtsdramen vorauszusehen. In der Fortsetzung des Romans, „The Edge of Reason“ (1999) erfüllt sich diese Vorahnung – die Beziehung zerbricht (zunächst) wieder, herbeigeführt durch die Unvereinbarkeit von romantischem Ideal und Wirklichkeit. Das Ideal der Weiblichkeit und des weiblichen Körpers ist ebenso konfliktbeladen wie das Ideal der Paarbeziehung. Dass Austens „Pride and Prejudice“ Bridgets Ideal der „courtship“ verkörpert, macht deutlich, dass

die romantischen Vorstellungen des 21. Jahrhunderts durchaus eine Balance zwischen Verstand und Gefühl wünschen – doch dieses Versprechen ist in einer Gesellschaft, die so sehr zwischen Männern und Frauen zu trennen sucht, dass sie (wie im 18. Jahrhundert) beinahe als einander fremde Spezies betrachtet werden, kaum einzulösen. Der (fiktive) Wirklichkeitstest muss scheitern.

2. 1. 4 Männer entwickeln Frauenbilder

In diesem Kapitel sollen in chronologischer Reihenfolge fünf Beispiele für Frauenfiguren betrachtet werden, die von Schriftstellern entwickelt wurden. Besonderer Schwerpunkt soll dabei auf dem Rollenverhalten der jeweiligen Figur liegen und ob Weiblichkeit als ein statischer oder dynamischer Zustand ausgemacht wird.

2. 1. 4. 1 „[F]ür dich mich hinzugeben!“¹⁰⁵⁰: Das Ideal des Weiblichen und die wirkliche Frau in Goethes „Die Leiden des jungen Werther“

In Goethes „Die Leiden des jungen Werther“, dessen zweite, überarbeitete Fassung 1787 erschien, wird bereits deutlich, dass die Rolle der Frau von nun an als naturgewäß in der inneren Sphäre des Heimes verhaftet begriffen werden wird. Lotte, die junge Frau, in die sich Werther so unglücklich und leidenschaftlich verliebt und die zum Grund für seinen berühmten Selbstmord wird, bleibt im Roman jedoch seltsam blass und ungreifbar. Werthers Gefühle sind die schimmernden Elemente des Erzählten, Lotte selbst kommt in Werthers Briefen an seinen Freund Wilhelm recht selten zu Wort und dem, was sie sagt, schenkt Werther keine große Beachtung. Bereits im ersten Abschnitt des ersten Briefes wird die Ich-Zentriertheit des Protagonisten durch die Wortwahl gestützt:

Wie froh bin *ich*, daß *ich* weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den *ich* so liebe, von dem *ich* unzertrennlich war, und froh zu sein! *Ich* weiß, du verzeihst *mir*s. Waren nicht *meine* übrigen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um ein Herz wie das *meine* zu ängstigen? Die arme Leonore! Und doch war *ich* unschuldig. Konnt *ich* dafür, daß, während die eigensinnigen Reize ihrer Schwester *mir* eine angenehme Unterhaltung verschafften, daß eine Leidenschaft in dem armen Herzen sich bildete? Und doch – bin *ich* ganz unschuldig? Hab *ich* nicht ihre Empfindungen genährt? hab *ich* mich nicht an den ganz wahren Ausdrücken der Natur, die uns so oft zu lachen machten, so wenig lächerlich sie waren, selbst ergötzt, hab *ich* nicht – O was ist der Mensch, daß er über sich klagen darf! *Ich* will, lieber Freund, *ich* verspreche dir's, *ich* will mich bessern, will nicht mehr ein bißchen Übel, das uns das Schicksal vorlegt, widerkäuen, wie *ichs* immer getan habe; *ich* will das Gegenwärtige genießen, und das Vergangene soll *mir* vergangen sein. Gewiß, du hast recht, Bester, der Schmerzen wären minder unter den Menschen, wenn sie nicht – Gott weiß, warum sie so gemacht sind – mit so viel Emsigkeit der Einbildungskraft sich beschäftigten, die Erinnerungen des vergangenen Übels zurückzurufen, eher als eine gleichgültige Gegenwart zu ertragen.¹⁰⁵¹

Im Blick auf die bevorstehenden Ereignisse ist Werthers Beziehung zu Leonore, die im Folgenden nicht mehr erwähnt wird, eine Umkehrung des Werther-Lotte-Plots. Hier muss Werther sich fragen, ob er „nicht ihre Empfindungen

¹⁰⁵⁰ Goethe, Johann Wolfgang: Die Leiden des jungen Werther. In: Johann Wolfgang Goethe, Werke in sechs Bänden. Bd. IV. Die Leiden des jungen Werther / Wilhelm Meisters Lehrjahre. Frankfurt a. M. 1993, S. 5–112, hier S. 110. Hervorhebung im Original.

¹⁰⁵¹ Goethe, S. 8. Eigene Hervorhebungen.

genährt“¹⁰⁵² habe, obwohl er ja eigentlich „unschuldig“¹⁰⁵³ sei. Werthers Brief strotzt von Worten wie „Herz“¹⁰⁵⁴, „Seelen“¹⁰⁵⁵, „Gefühle“¹⁰⁵⁶ und „Schicksal“¹⁰⁵⁷ und doch löst Leonores Liebe, abgesehen vom Ausruf „Die arme Leonore!“¹⁰⁵⁸, kein im Text auffindbares Mitgefühl aus. Werther beschäftigt sich stattdessen mit seinem eigenen Verhalten, mit seiner eigenen Disposition. Er bittet Wilhelm, ihm keine Bücher mehr zu schicken, „braust dieses Herz doch genug aus sich selbst“¹⁰⁵⁹, immer wieder beruft er sich auf die Natur, die seinen Gefühlen zugrundeliegt, und nennt sie als seinen ersten Grundsatz:

Das bestärkte mich in meinem Vorsatze, mich künftig allein an die Natur zu halten. Sie allein ist unendlich reich, und sie allein bildet den großen Künstler. Man kann zum Vorteile der Regeln viel sagen, ungefähr was man zum Lobe der bürgerlichen Gesellschaft sagen kann. Ein Mensch, der sich nach ihnen bildet, wird nie etwas Abgeschmacktes und Schlechtes hervorbringen, wie einer, der sich durch Gesetze und Wohlstand modeln läßt, nie ein unerträglicher Nachbar, nie ein merkwürdiger Bösewicht werden kann; dagegen wird aber auch alle Regel, man rede was man wolle, das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben zerstören!¹⁰⁶⁰

Es geht Werther eben um „das wahre Gefühl von Natur und den wahren Ausdruck derselben“¹⁰⁶¹, dennoch scheint die Pose, die er Wilhelm gegenüber in den Briefen einnimmt, Wilhelm selbst oftmals „übertrieben“¹⁰⁶². Werther hungert nach einer Möglichkeit, empfinden zu dürfen. Die Erzählung eines Bauernburschen, der die Witwe begehrt, bei der er in Anstellung ist, „entzündet“¹⁰⁶³ ihn: „Ich hab in meinem Leben die dringende Begierde und das heiße, sehnliche Verlangen nicht in dieser Reinheit gesehen, ja wohl kann ich sagen: in dieser Reinheit nicht gedacht und geträumt.“¹⁰⁶⁴ Werther „lechz[t] und schmachte[t]“¹⁰⁶⁵ und nimmt die erste Möglichkeit zur Leidenschaft wahr, die sich ihm bietet. Auf dem Weg zu einem „Ball auf dem Lande“¹⁰⁶⁶ soll er mit Charlotte S. zusammentreffen, „ein schönes Frauenzimmer“¹⁰⁶⁷, das aber „schon vergeben“¹⁰⁶⁸ ist. Werther, so seine Begleiterin, müsse acht geben „daß Sie sich

¹⁰⁵² Ebd.

¹⁰⁵³ Ebd.

¹⁰⁵⁴ Ebd.

¹⁰⁵⁵ Goethe, S. 9.

¹⁰⁵⁶ Ebd.

¹⁰⁵⁷ Ebd.

¹⁰⁵⁸ Goethe, S. 8.

¹⁰⁵⁹ Goethe, S. 10.

¹⁰⁶⁰ Goethe, S. 15.

¹⁰⁶¹ Ebd.

¹⁰⁶² Goethe, S. 17.

¹⁰⁶³ Goethe, S. 18.

¹⁰⁶⁴ Ebd.

¹⁰⁶⁵ Ebd.

¹⁰⁶⁶ Goethe, S. 19.

¹⁰⁶⁷ Ebd.

¹⁰⁶⁸ Ebd.

nicht verlieben“¹⁰⁶⁹. Werther erblickt Lotte inmitten ihrer Geschwister: „In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder, von eilf zu zwei Jahren, um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte.“¹⁰⁷⁰ Lotte, die nach dem Tod ihrer Mutter deren Platz einnahm, präsentiert sich Werther wie eine Mutter inmitten der Kinder, seine „ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen“¹⁰⁷¹ ohne aber tatsächlich zu spezifizieren, was dieses Betragen so außergewöhnlich macht. Lotte erzählt, früher habe sie „nichts so sehr als Romane“¹⁰⁷² geliebt, aber nun sei sie mit dem Haushalt so beschäftigt, dass Bücher nun „recht nach meinem Geschmack sein“¹⁰⁷³ müssten: „Und der Autor ist mir der liebste, in dem ich meine Welt wiederfinde, bei dem es zugeht wie um mich, und dessen Geschichte mir doch so interessant und herzlich wird als mein eigen häuslich Leben, das freilich kein Paradies, aber doch im ganzen eine Quelle unsäglicher Glückseligkeit ist.“¹⁰⁷⁴ Auch Lotte ist demnach eher an ihren eigenen Umständen als an Horizonterweiterung interessiert. Ihr „eigen häuslich Leben“¹⁰⁷⁵ steht im Mittelpunkt ihres Lebensinteresses, ihr höchstes Vergnügen ist der Tanz, in dem ihr Körper zur Vervollkommnung findet: „Tanzen muß man sie sehen! Siehst du, sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabei, ihr ganzer Körper eine Harmonie, so sorglos, so unbefangen, als wenn das eigentlich alles wäre, als wenn sie sonst nichts dächte, nichts empfinde; und in dem Augenblicke gewiß schwindet alles andere von ihr.“¹⁰⁷⁶ Der Tanz als leibliche Übung, in dem Seele und Körper eins sein dürfen und gerade deshalb vom Leib enthoben, jenseits vom Denken und Empfinden: für Werther befindet sich Lotte gerade dann in ihrem Idealzustand. Beide vereint ein Wunsch zur schwärmerischen Betrachtung der Natur und der Zustand, den der Tanz herbeiführen kann, ist eben eine Art Naturzustand, vor Gedanken und Empfindung, in dem sich die Seele durch den Leib auszudrücken vermag. Lottes wohlthätige Aktivitäten, ihre Sorge um alle Menschen um sie herum, machen sie für Werther besonders anziehend. Dass sie bei ihren Geschwistern nicht darum bemüht ist, deren kindlichen Aberglauben zu unterdrücken, sondern ihn eher noch befördert, findet ein Bekannter Werthers bedenklich: „Er sagte, das sei sehr übel von Lotten gewesen; man solle den Kindern nichts weismachen; dergleichen gebe zu unzähligen Irrtümern und Aberglauben Anlaß, wovor man die Kinder frühzeitig bewahren müsse.“¹⁰⁷⁷ Auch bei ihren Geschwistern fördert Lotte, wie es auch von ihrer eigenen Herzensbildung verlangt wird, kein Wissen um die wissenschaftlich belegbare Welt, sie unterstützt den Glauben ihrer kleinen Schwester an die Wundertätigkeit

¹⁰⁶⁹ Ebd.

¹⁰⁷⁰ Goethe, S. 20.

¹⁰⁷¹ Ebd.

¹⁰⁷² Goethe, S. 22.

¹⁰⁷³ Ebd.

¹⁰⁷⁴ Ebd.

¹⁰⁷⁵ Ebd.

¹⁰⁷⁶ Goethe, S. 23.

¹⁰⁷⁷ Goethe, S. 33f.

einer Quelle. Auch Werther erscheint sie in diesem Moment als „Prophet[]“¹⁰⁷⁸, nicht etwa als abergläubische junge Frau. Obwohl er weiß, dass sie einem Mann namens Albert versprochen ist, glaubt er, Zeichen der Liebe an ihr zu entdecken: „Nein, ich betrüge mich nicht! Ich lese in ihren schwarzen Augen wahre Teilnehmungen an mir und meinem Schicksal! Ja ich fühle, und darin darf ich meinem Herzen trauen, daß sie – o darf ich, kann ich den Himmel in diesen Worten aussprechen? – daß sie mich liebt!“¹⁰⁷⁹ Und doch ist gerade Werthers von der Einbildungskraft befeuertes Herz der Auslöser seiner Liebe, ihm ist nicht zu trauen und gegen seine Aussage betrügt sich Werther eben doch – denn auch er bemerkt, dass sie „von ihrem Bräutigam spricht, mit solcher Wärme, solcher Liebe“¹⁰⁸⁰. Werther versichert sich, dass seine Liebe zu Lotte von großer Reinheit ist: „Sie ist mir heilig. Alle Begier schweigt in ihrer Gegenwart. Ich weiß nie, wie mir ist, wenn ich bei ihr bin; es ist, als wenn die Seele sich mir in allen Nerven umkehrte. – Sie hat eine Melodie, die sie auf dem Klavier spielt mit der Kraft eines Engels, so simpel und so geistvoll!“¹⁰⁸¹ Obwohl er sie derart verehrt, ist es ihm dennoch nicht möglich, sie zu zeichnen: „Lottens Porträt habe ich dreimal angefangen und habe mich dreimal prostituiert; das mich um so mehr verdrießt, weil ich vor einiger Zeit sehr glücklich im Treffen war. Darauf habe ich denn ihren Schattenriß gemacht, und damit soll mir gnügen.“¹⁰⁸² Tatsächlich bleibt Lotte auch im Roman ein „Schattenriß“¹⁰⁸³, der nur als Fokuspunkt von Werthers Gefühlen Farbe erlangen kann. Albert, ihr Verlobter hingegen, wird von Werther als Rivale ernst genug genommen, um in seinen Briefen wirklich zu Wort zu kommen; Werther kann ihm „meine Achtung nicht versagen“¹⁰⁸⁴: „Um des Respekts willen, den er vor dem Mädchen hat, muß ich ihn lieben.“¹⁰⁸⁵ Eine Triangelsituation baut sich auf, in der sich Werther mehr auf Albert als auf Lotte selbst bezieht. Albert erzählt Werther von Lotte. Sie sei ihren Geschwistern nach dem Tod ihrer eigenen Mutter „eine wahre Mutter geworden“¹⁰⁸⁶, er berichtet „wie kein Augenblick ihrer Zeit ohne tätige Liebe, ohne Arbeit verstrichen, und dennoch ihre Munterkeit, ihr leichter Sinn sie nie dabei verlassen habe“¹⁰⁸⁷. Diese Rolle der „wahren Mutter“¹⁰⁸⁸ verweist auf den natürlichen Beruf des weiblichen Geschlechts, die Betonung der „tätigen Liebe“¹⁰⁸⁹ ebenfalls. Lotte gehört, durch ihre Engelhaftigkeit, scheinbar einer anderen Gattung an als die beiden Männer, deren Konkurrenzsituation Inge Stephan in ihrer Studie „Inszenierte Weiblichkeit“ (2004) als nach „den Mustern eines verdeckten

¹⁰⁷⁸ Goethe, S. 33.

¹⁰⁷⁹ Goethe, S. 35.

¹⁰⁸⁰ Goethe, S. 36.

¹⁰⁸¹ Ebd.

¹⁰⁸² Goethe, S. 38.

¹⁰⁸³ Ebd.

¹⁰⁸⁴ Goethe, S. 39.

¹⁰⁸⁵ Ebd.

¹⁰⁸⁶ Goethe, S. 41.

¹⁰⁸⁷ Ebd.

¹⁰⁸⁸ Ebd.

¹⁰⁸⁹ Ebd.

homosexuellen Diskurses geführt“¹⁰⁹⁰ beschreibt, „der ein tiefer liegendes Begehren überdeckt“¹⁰⁹¹. Albert ist „der beste Mensch unter dem Himmel“¹⁰⁹² und es sind Alberts Pistolen, mit denen sich Werther zuletzt umbringen wird. Ihm, nicht etwa Lotte gegenüber, vollführt Werther eine Art Generalprobe seines Todes – mitten im Gespräch mit Albert „hörte [ich, C. K.] endlich gar nicht weiter auf ihn, verfiel in Grillen, und mit einer auffahrenden Gebärde drückte ich mir die Mündung der Pistole übers rechte Aug an die Stirn“¹⁰⁹³. Albert ist der Meinung, dass „ein Mensch, den seine Leidenschaften hinreißen, alle Besinnungskraft verliert und als ein Trunkener, als ein Wahnsinniger angesehen wird“¹⁰⁹⁴, während Werther glaubt, nach dem Prinzip der Leidenschaft leben zu wollen und sich redliche Mühe gibt, diesem Anspruch Genüge zu tun. In den Briefen an Wilhelm inszeniert er häufig den Gefühlsüberschwang, der ihn seine Fähigkeit zum Ausdruck kostet. Gefühle werden angedeutet, Sätze nicht zu Ende geschrieben. Lotte bleibt die „schöne, sanfte, muntere und immer tätige Frau“¹⁰⁹⁵, die angeblich als Bezugspunkt von Werthers gesamtem Leben dient, was ihn aber nicht davon abhält, sich in der Zeit, die Werther beim Grafen von C. in Anstellung ist, nach anderen Frauen umzusehen – so bemüht er sich z. B. um Fräulein von B. In dem Brief vom 20. Januar, der an Lotte persönlich gerichtet ist, berichtet er ihr von Fräulein B.: „sie gleicht Ihnen, liebe Lotte, wenn man Ihnen gleichen kann“¹⁰⁹⁶. Er habe zuvor „keinen Augenblick gehabt, keinen, an dem mein Herz mich geheißen hätte, Ihnen zu schreiben“¹⁰⁹⁷, erst jetzt „waren Sie mein erster Gedanke“¹⁰⁹⁸ – in der Zeit seiner Abwesenheit haben Lotte und Albert geheiratet, ohne Werther vom genauen Datum in Kenntnis zu setzen. Er fühlt sich nicht von Lotte, sondern von Albert betrogen und nimmt in seiner Bitternis auch zuerst von Albert Abschied: „Albert, leb wohl! Leb wohl, Engel des Himmels! Leb wohl, Lotte!“¹⁰⁹⁹ Bemerkenswert ist hier, dass der „Engel des Himmels“¹¹⁰⁰ sowohl auf Lotte als auch auf Albert bezogen werden kann. Ihm unterstellt Werther jedoch einen „gewisse[n] Mangel an Fühlbarkeit“¹¹⁰¹. Die Hochzeit markiert den Punkt der Erzählung, ab dem Werthers Liebe für Lotte immer heftiger von ihm beschworen und gefeiert wird. Werther betrachtet seine Einbildungskraft als „ein göttliches Geschenk“¹¹⁰². In einer Passage des Romans schiebt er die Schuld für seine Liebe auf Lotte selbst:

¹⁰⁹⁰ Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln, Weimar und Wien 2004, S. 62.

¹⁰⁹¹ Ebd.

¹⁰⁹² Goethe, S. 41.

¹⁰⁹³ Goethe, S. 42.

¹⁰⁹⁴ Goethe, S. 43.

¹⁰⁹⁵ Goethe, S. 53.

¹⁰⁹⁶ Goethe, S. 59.

¹⁰⁹⁷ Ebd.

¹⁰⁹⁸ Ebd.

¹⁰⁹⁹ Goethe, S. 61.

¹¹⁰⁰ Ebd.

¹¹⁰¹ Goethe, S. 68.

¹¹⁰² Goethe, S. 72.

Sie sollte es nicht tun! sollte nicht meine Einbildungskraft mit diesen Bildern himmlischer Unschuld und Seligkeit reizen und mein Herz aus dem Schlafe, in den es manchmal die Gleichgültigkeit des Lebens wiegt, nicht wecken! – Und warum nicht? – Sie traut mir so! sie weiß, wie ich sie liebe!¹¹⁰³

Der Wunsch, über Lottes Gefühle zu bestimmen, macht sich bemerkbar. Mit sich selbst argumentierend, verfällt er auf den Gedanken des Abschieds: „wenn du nun gingst, wenn du aus diesem Kreise schiedest? würden sie, wie lange würden sie die Lücke fühlen, die dein Verlust in ihr Schicksal reißt? wie lange?“¹¹⁰⁴ Hin und wieder macht sich in Werther die Angst breit, sie könne ihn nicht wiederlieben:

Sie sieht nicht, sie fühlt nicht, daß sie ein Gift bereitet, das mich und sie zugrunde richten wird; und ich mit voller Wollust schlürfe den Becher aus, den sie mir zu meinem Verderben reicht. Was soll der gütige Blick, mit dem sie mich oft – oft? – nein, nicht oft, aber doch manchmal ansieht, die Gefälligkeit, womit sie einen unwillkürlichen Ausdruck meines Gefühles aufnimmt, das Mitleiden mit meiner Duldung, das sich auf ihrer Stirne zeichnet?¹¹⁰⁵

Auf Lottes Abschiedsspruch „Adieu, lieber Werther!“¹¹⁰⁶ schreibt er: „Es war das erste Mal, daß sie mich Lieber hieß“¹¹⁰⁷, was nicht darauf hindeutet, dass sie ihn, vor ihrer Hochzeit mit Albert, tatsächlich schon liebte, wie Werther so oft sich selbst und Wilhelm gegenüber behauptet hat. In den Passagen des Romans, die der fiktive Herausgeber des Buches den Briefen hinzusetzt, erfährt der Lesende von Werthers Bemühen, einen Mörder zu retten, der sein Verbrechen aus Leidenschaft beging. Dies zeigt, wie sehr er von der Rechtmäßigkeit eines übermächtigen Gefühls überzeugt sein will, er findet den Mörder „als Verbrecher selbst so schuldlos“¹¹⁰⁸. Hier wird auch das erste Mal offenbart, wie es Lotte und Albert persönlich mit der Beziehung zu Werther geht:

Albert fing von ihm [Werther, C. K.] an zu reden, er tadelte ihn, indem er ihm Gerechtigkeit widerfahren ließ. Er berührte seine unglückliche Leidenschaft und wünschte, daß es möglich sein möchte, ihn zu entfernen. – Ich wünsch es auch um unsertwillen, sagt’ er, und ich bitte dich, fuhr er fort, siehe zu, seinem Betragen gegen dich eine andere Richtung zu geben, seine öftern Besuche zu vermindern. Die Leute werden aufmerksam, und ich weiß, daß man hier und da drüber gesprochen hat. – Lotte schwieg, und Albert schien ihr Schweigen empfunden zu haben; wenigstens seit der Zeit erwähnte er Werthers nicht mehr gegen sie, und wenn sie seiner erwähnte, ließ er das Gespräch fallen oder lenkte es wo anders hin.¹¹⁰⁹

¹¹⁰³ Goethe, S. 73.

¹¹⁰⁴ Goethe, S. 76.

¹¹⁰⁵ Goethe, S. 78f.

¹¹⁰⁶ Goethe, S. 79.

¹¹⁰⁷ Ebd.

¹¹⁰⁸ Goethe, S. 87.

¹¹⁰⁹ Goethe, S. 88.

Währenddessen beginnt Werther leidenschaftlich von Lotte zu träumen, nicht länger im Sinne der „heiligste[n], reinste[n], brüderlichste[n] Liebe“¹¹¹⁰, die er zuvor zu empfinden vorgab: „Diese Nacht! ich zittere, es zu sagen, hielt ich sie in meinen Armen, fest an meinen Busen gedrückt, und deckte ihren liebelispelnden Mund mit unendlichen Küssen; mein Auge schwamm in der Trunkenheit des ihrigen!“¹¹¹¹ Lotte ist derweil fest entschlossen „alles zu tun, um Werthern zu entfernen“¹¹¹² und lässt ihm lediglich „eine herzliche, freundschaftliche Schonung“¹¹¹³ zuteil werden, indem sie zunächst noch zaudert, Alberts Wunsch in die Tat umzusetzen. „[U]m meiner Ruhe willen“¹¹¹⁴, so bittet sie Werther schließlich, solle er sich „mäßigen“¹¹¹⁵. Die „unbezwinglich haftende[] Leidenschaft“¹¹¹⁶, aus der Werther sein Selbstwertgefühl zieht, sollte, so Lotte, doch von „Ihr[em] Geist, Ihre[n] Wissenschaften, Ihre[n] Talenten“¹¹¹⁷ ausbalanciert werden. Seine „traurige Anhänglichkeit“¹¹¹⁸ betrübt sie: „Fühlen Sie nicht, daß Sie sich betrügen, sich mit Willen zugrunde richten! Warum denn mich, Werther? just mich, das Eigentum eines andern? just das? Ich fürchte, ich fürchte, es nur die Unmöglichkeit, mich zu besitzen, die Ihnen diesen Wunsch so reizend macht.“¹¹¹⁹ In einem Brief an Lotte, der erst nach seinem Tod aufgefunden wird, berichtet Werther von seinem Wunsch zu sterben, seinen Gedanken daran „deinen Mann zu ermorden! – dich! – mich!“¹¹²⁰ Von diesem Moment an wird der Prozess, den Werther bis zu seinem ausgeführten Selbstmord durchläuft, von dem Wunsch geleitet, durch seinen Tod die Macht über Lotte zu erlangen, die sie ihm zuvor abgesprochen hatte. Und erst, als sein Entschluss zur Selbstvernichtung gefallen ist, beginnt sich Lotte tatsächlich für Werther zu interessieren: „Wie schlug ihr Herz, und wir dürfen fast sagen, zum ersten Mal, bei seiner Ankunft.“¹¹²¹ All das, was Werther zuvor an ihr zu lesen meinte, wird durch die Herausgeber-Erzählinstanz verneint. Als Werther Lotte seine eigene Übersetzung einiger Ossiangesänge vorliest, wird er durch die Kraft seiner eigenen Worte überwältigt; „[e]r warf sich vor Lotten nieder in der vollsten Verzweiflung, faßte ihre Hände, drückte sie in seine Augen, wider seine Stirn, und ihr schien eine Ahnung seines schrecklichen Vorhabens durch die Seele zu fliegen“¹¹²². Umso entsetzlicher ist es, dass Alberts Pistolen, mit denen er sich das Leben nehmen wird, ihm von Lotte geschickt werden, eine Tatsache, die Werther „mit Entzücken“¹¹²³ erfüllt. Werthers Leidenschaft hat

¹¹¹⁰ Goethe, S. 90.

¹¹¹¹ Ebd.

¹¹¹² Goethe, S. 91.

¹¹¹³ Ebd.

¹¹¹⁴ Goethe, S. 92.

¹¹¹⁵ Ebd.

¹¹¹⁶ Ebd.

¹¹¹⁷ Ebd.

¹¹¹⁸ Ebd.

¹¹¹⁹ Goethe: S. 92f.

¹¹²⁰ Goethe, S. 94.

¹¹²¹ Goethe, S. 96.

¹¹²² Goethe, S. 103.

¹¹²³ Goethe, S. 108.

einen Keil zwischen Lotte und Albert getrieben, die Offenheit des ehelichen Umgangs ist gefährdet. Lotte, deren Interesse an Werther sich schlagartig vertieft, muss sich entschieden:

[K]onnte sie sich verstellen gegen den Mann, vor dem sie immer wie ein kristallhelles Glas offen und frei gestanden war und dem sie keine ihrer Empfindungen jemals verheimlicht noch verheimlichen können? Eins und das andre machte ihr Sorgen und setzte sie in Verlegenheit; und immer kehrten ihre Gedanken wieder zu Werthern, der für sie verloren war, den sie nicht lassen konnte, den sie leider! sich selbst überlassen mußte und dem, wenn er sie verloren hatte, nichts mehr übrig blieb.¹¹²⁴

Bei der Nachricht von Werthers Tod fällt Lotte in Ohnmacht, der Roman endet mit der Aussage: „Man fürchtete für Lottes Leben.“¹¹²⁵ In seinen schriftlichen Abschiedsworten an Lotte bedauert Werther, nicht für sie sterben zu dürfen: „Daß ich des Glückes hätte teilhaftig werden können, für *dich* zu sterben! Lotte, für *dich* mich hinzugeben!“¹¹²⁶ Er gibt sich für Lotte hin, und er tut es in dem Bewusstsein, Alberts und Lottes Ehe durch seinen Tod nicht etwa glücklicher zu machen, wie er behauptet, sondern weiteren Komplikationen auszusetzen. Entweder handelt Werther aus purem Zynismus oder aber in völliger Missachtung der Frau, die er so sehr zu lieben vorgibt. Lotte wird erst durch die vom fiktiven Herausgeber eingefügten Textpassagen überhaupt interessant, zuvor ziehen Werthers Briefe alle Aufmerksamkeit auf die Disposition ihres Verfassers. In den Briefen bleibt sie der „Schattenriß“¹¹²⁷, darf nie zum Porträt einer wirklichen Frau reifen – sie ist kaum mehr als der blasse Abklatsch des bürgerlichen Frau-als-Mutter-Ideals, die dafür instrumentalisiert wird, die Gefühle Werthers, die die eigentlichen Hauptdarsteller sind, zu generieren.

2. 1. 4. 2 „[T]he better angel“¹¹²⁸: Die statische Frau in Dickens' „David Copperfield“

In Charles Dickens' „David Copperfield“ (1849–50) sind zwei Elemente, die in an Frauenfiguren des 19. Jahrhunderts auffallen, besonders deutlich: die Überhöhung der Frau und die Statik der Frau. Agnes Wickfield, die zunächst die schwesterliche Vertraute des Ich-Erzählers und Protagonisten und schließlich seine Ehefrau wird, verkörpert beide Aspekte in schier über- bzw. unmenschlicher Weise. Indem sie in Vergleich mit anderen prominenten Frauenfiguren des Romans gesetzt wird, Emily und besonders Dora, werden die Schwächen der anderen hervorgehoben. Copperfield lernt sowohl Emily als auch Agnes kennen, als sie, genauso wie er selbst, noch Kinder sind. Emily ist weitläufig mit dem Dienstmädchen seiner Mutter, Peggoty, verwandt – als Copperfield eine Zeitlang mit der Familie der Hausdienerin Peggoty verbringt, lernt er sie kennen und verliebt sich auf kindliche Art und Weise in sie. Emily

¹¹²⁴ Goethe, S. 106f.

¹¹²⁵ Goethe, S. 112.

¹¹²⁶ Goethe, S. 110. Hervorhebungen im Original.

¹¹²⁷ Goethe, S. 38.

¹¹²⁸ Dickens, Charles: David Copperfield. London 1994, S. 227.

wächst in der Obhut ihres Onkels, eines Fischers auf, doch möchte, „a lady“¹¹²⁹ werden. Bereits nach dem ersten Kennenlernen wird auf eine ungewisse Zukunft für Emily verwiesen: „Is it possible, among the possibilities of hidden things, that in the sudden rashness of the child and her wild look so far off, there was any merciful attraction of her into danger [...]“¹¹³⁰ Als Copperfield nach seinem ersten Jahr in seiner neuen Schule von seinem Kameraden Steerforth erzählt, ist Emily bereits so gefangengenommen von der Schilderung dieses Jungen, dass offensichtlich wird, auf welche Art Mann sich ihre Bewunderung bezieht. Als sie sich später mit Ham, einem ehrlichen, aber unglamourösen Fischer verlobt, ist bereits an Emilys Verhalten ihm gegenüber abzulesen, dass sie sich nicht mit einem solchen Schicksal zufriedengeben wird, obwohl sie selbst bedauert, so viel zu wollen: „I am not as good a girl as I ought to be! I know I have not the thankful heart, sometimes, I ought to have!“¹¹³¹ Emily verzweifelt an ihren eigenen Wünschen:

„Ham, dear, try to help me! Mr. David, for the sake of old times, do, please, try to help me! I want to be a better girl than I am. I want to feel a hundred times more thankful than I do. I want to feel more, what a blessed thing it is to be the wife of a good man, and to lead a peaceful life. Oh me, oh me! Oh my heart, my heart!“¹¹³²

Emily wird mit eben jenem Steerforth fortlaufen, den Copperfield selbst der Familie vorstellt. Sie lässt sich mithilfe eines Bediensteten ins Ausland bringen, wo sie und Steerforth zusammenleben, ohne verheiratet zu sein. Obwohl sie später nach Hause zurückkehrt, lässt Dickens sie nicht in ihr altes Leben zurückfinden. Ham stirbt bei einem Sturm, Emily und ihr Onkel wandern nach Australien aus, wo das gefallene Mädchen von niemandem gekannt wird. Agnes Wickfield ist die Tochter des Anwalts seiner Tante, Copperfield begegnet ihr das erste Mal, als er im Haus ihres Vaters zu Besuch ist:

Mr. Wickfield tapped at a door in a corner of the panelled wall, and a girl of about my own age came quickly out and kissed him. On her face, I saw immediately the placid and sweet expression of the lady whose picture had looked at me down-stairs. It seemed to my imagination as if the portrait had grown womanly, and the original remained a child. Although her face was quite bright and happy, there was a tranquility about it, and about her – a quiet, good, calm spirit – that I never have forgotten; that I never shall forget.¹¹³³

Ebenso wie Lotte in „Die Leiden des jungen Werther“ hat Agnes die Stelle ihrer Mutter im Haus eingenommen, die bei ihrer Geburt starb. Sie ist „housekeeper“¹¹³⁴ ihres Vaters und wird von diesem im Hause unterrichtet. Sie

¹¹²⁹ Dickens, S. 40.

¹¹³⁰ Dickens, S. 41.

¹¹³¹ Dickens, S. 283.

¹¹³² Dickens, S. 284.

¹¹³³ Dickens, S. 191.

¹¹³⁴ Dickens, S. 196.

beginnt, einen „influence for all good“¹¹³⁵ auf den jungen Copperfield auszuüben: „I feel that there are goodness, peace, and truth, wherever Agnes is; and that the soft light of the coloured window in the church, seen long ago, falls on her always, and on me when I am near her, and on everything around.“¹¹³⁶ Agnes ist „the better angel of the lives of all who come within her calm, good, self-denying influence“¹¹³⁷ und ist in späteren Jahren so selbstlos und servil ihrem Vater gegenüber, dass sie sich nicht gegen die Avancen seines schleimigen Buchhalters Uriah Heep zu wehren wagt, der seinerseits einen ungesunden Einfluss auf ihren Vater auszuüben sucht. Ihr gegenüber fühlt sich auch Copperfield ungenügend: „Agnes was too superior to me in character and purpose [...].“¹¹³⁸ Ohne ihre Gegenwart fürchtet Copperfield von seiner wilderen Seite überwältigt zu werden:

„Whenever I have not had you, Agnes, to advise and approve in the beginning, I have seemed to go wild, and to get into all sorts of difficulty. When I have come to you, at last (as I have always done), I have come to peace and happiness. I come home, now, like a tired traveller, and find such a blessed sense of rest!“¹¹³⁹

Aber er verliebt sich in Dora, die Agnes nicht sonderlich ähnlich ist. Dora, die erste Ehefrau Copperfields, ist die Tochter seines Vorgesetzten in der Anwaltskanzlei, in der Copperfield in jungen Jahren angestellt ist und verzaubert ihn mit ihrer Schönheit und ihrem offenen, kindlichen Wesen: „All was over in a moment. I had fulfilled my destiny. I was a captive and a slave. I loved Dora Spenlow to distraction!“¹¹⁴⁰ Dass bei Copperfields Entscheidung für Dora sein Gefühl größeren Anteil hat als seine Vernunft, wirkt sich auf die spätere Ehe aus. Alles an Dora ist unentwickelt: „She had the most delightful little voice, the gayest little laugh, the pleasantest and most fascinating little ways, that ever led a lost youth into hopeless slavery. She was rather diminutive altogether. So much the more precious, I thought.“¹¹⁴¹ Ihren Schoßhund, Jip, behandelt sie auf ebenfalls kindliche Weise ungerecht und inkonsequent: „He wouldn't let me touch him, when I tried; and then she beat him. It increased my sufferings greatly to see the pats she gave him for punishment on the bridge of his blunt nose, while he winked his eyes, and licked her hand [...].“¹¹⁴² Als Copperfields finanzielle Verhältnisse sich durch den Bankrott seiner Tante, die ihn unterhält, zum Schlechteren wenden, kommt die Ehe zwischen Dora und Copperfield erst zustande, nachdem ihr Vater einem Herzschlag erlegen ist und sich herausstellt, dass auch er Dora nicht mit einem Erbe ausstatten konnte. Dora, die ihr Leben lang in Luxus und Muße verbracht und nie praktische Dinge gelernt hat, nie mit dem richtigen Leben in Kontakt getreten ist, ist völlig überfordert. Copperfield

¹¹³⁵ Dickens, S. 198.

¹¹³⁶ Ebd.

¹¹³⁷ Dickens, S. 227.

¹¹³⁸ Dickens, S. 307.

¹¹³⁹ Dickens, S. 465.

¹¹⁴⁰ Dickens, S. 323.

¹¹⁴¹ Dickens, S. 324.

¹¹⁴² Dickens, S. 327.

muss im Gespräch mit Agnes zugeben, dass Doras Disposition ein Problem für die Ehe darstellt und dass das Verhalten, das andere ihr gegenüber an den Tag legen, nur wenig hilft, die Situation zu verbessern: „It was, that Dora seemed by one consent to be regarded like a pretty toy or plaything.“¹¹⁴³ Im Gegensatz zu Agnes, die bereits seit dem frühen Tod ihrer Mutter die Verantwortung für den Haushalt ihres Vaters trägt und sich um ihren Vater kümmert, hat man ihr nie Verantwortung übertragen. Zunächst fürchtet Dora sich auch vor Agnes: „Dora was afraid of Agnes. She had told me that she knew Agnes was ‚too clever‘. But when she saw her looking at once so cheerful and so earnest, and so thoughtful, and so good, she gave a faint little cry of pleased surprise, and just put her affectionate arms round Agnes’s neck, and laid her innocent cheek against her face.“¹¹⁴⁴ Dora erkennt an Agnes sofort den heilsamen Einfluss, den sie auch auf Copperfield hatte: „„Don’t you think, if I had had her for a friend a long time ago, Doady [ihr Kosenamen für Copperfield, C. K.], said Dora, her bright eyes shining very brightly, and her little right hand idly busying itself with one of the buttons of my coat, ‚I might have been more cleverer perhaps?‘“¹¹⁴⁵ Agnes löst in anderen Frauen den Wunsch nach Besserung, nach qualifizierter Anleitung durch Agnes selbst aus. Dora erkennt nun, wie „„stupid““¹¹⁴⁶ und herabsetzend die Bezeichnung „„child-wife““¹¹⁴⁷ ist. Copperfield kann nicht umhin, sich dennoch eine andere Art Ehefrau zu wünschen:

I did feel, sometimes, for a little while, that I could have wished my wife had been my counsellor; had had more character and purpose, to sustain me, and improve me by; had been endowed with power to fill up the void which somewhere seemed to be about me; but I felt as if this were an unearthly consummation of my happiness, that never had been meant to be, and never could have been.¹¹⁴⁸

Die einzige, die diesem Ideal gerecht werden kann, ist Agnes. In der Ehe zu Dora „there was always something wanting“¹¹⁴⁹. Als Dora nach einer Fehlgeburt immer schwächer wird und schließlich stirbt, ist er untröstlich und doch endlich frei, um seine wahren Gefühle für Agnes, die nicht nur durch das Gefühl, sondern eben auch durch die Vernunft geleitet sind, zu erkennen: „I cannot so completely penetrate the mystery of my own heart, as to know when I began to think that I might have set its earliest and brightest hopes on Agnes.“¹¹⁵⁰ In seinen Augen ist er selbst, verglichen mit Agnes, wankelmütig: „I had always felt my weakness, in comparison with her constancy and fortitude; and now I felt it more and more.“¹¹⁵¹ Und tatsächlich ist Agnes so konstant in ihrem Verhalten, dass sie beinahe still zu stehen scheint. Sie liebt Copperfield schon seit ihren

¹¹⁴³ Dickens, S. 495.

¹¹⁴⁴ Dickens, S. 500.

¹¹⁴⁵ Dickens, S. 501.

¹¹⁴⁶ Dickens, S. 527.

¹¹⁴⁷ Ebd.

¹¹⁴⁸ Dickens, S. 529.

¹¹⁴⁹ Dickens, S. 569.

¹¹⁵⁰ Dickens, S. 667.

¹¹⁵¹ Dickens, S. 668.

gemeinsamen Kindertagen, zeigte Dora gegenüber jedoch nie Eifersucht, sondern stand sowohl ihr, als auch Copperfield jederzeit voll und ganz zur Verfügung. Als Copperfield sie am Ende des Romans heiraten darf, wird die Festigkeit dieser neuen Verbindung betont: „Clasped in my embrace, I held the source of every worthy aspiration I had ever had; the centre of myself, the circle of my life, my own, my wife; my love of whom was founded on a rock!“¹¹⁵² Für den heutigen Lesenden ist eine Figur wie Agnes, die Weiblichkeit durch Unveränderlichkeit verkörpert, schwer zu ertragen. Die Idealisierung, die Agnes in „David Copperfield“ erfährt, hebt sie aus der menschlichen Sphäre heraus. Sie ist der Engel, der sich zu keiner Zeit einen Fehler erlaubt, die bessere Hälfte des Protagonisten, der – verglichen mit ihr – einen gewaltigen Lernprozess durchleben muss. Agnes war schon als Kind gut und sie wird gut bleiben. Sie ist die perfekte Verkörperung des Viktorianischen Weiblichkeitsideals und deshalb, ebenso wie Lotte S. ein Schattenriss, dessen übermenschliche *goodness* der Protagonist am Ende seines Weges als Preis für die Reifung erhält.

2. 1. 4. 3 „Bewegungslos und unbeweglich“¹¹⁵³: Gebundene Weiblichkeit in Flauberts „Madame Bovary“

Die Figur der Emma Bovary in Gustave Flauberts „Madame Bovary“ (1857) ist, im Gegensatz zu Agnes Wickfield, völlig anders konzipiert. Verheiratet mit dem etwas tumben Arzt Charles Bovary, ist es ihr nicht möglich, die Stagnation und Langeweile ihres Lebens in der französischen Provinz zu ertragen. Als Tochter eines wohlhabenden Bauern in Tostes muss sie „fast den ganzen Gutsbetrieb allein führen“¹¹⁵⁴, nachdem ihr Vater sich das Bein brach. Sie ist „bei den Ursulinerinnen erzogen“¹¹⁵⁵ worden, ist also, für die Tochter eines Bauern, recht gebildet. Bereits das erste vertrauliche Gespräch zwischen Charles und Emma lässt ahnen, dass die Ehe nicht glücklich werden wird. In der Küche, in der er Emma vorfindet, herrscht eine Atmosphäre der sinnlich konnotierten Vergänglichkeit:

Durch die Ritzen des Holzes warf die Sonne lange dünne Lichtstrahlen auf die Fliesen, die sich an den Kanten der Möbel brachen und an der Decke flimmerten. Fliegen krochen an den Gläsern empor, die auf dem Tisch geblieben waren, und summten, wenn sie in den Apfelweinresten ertranken. Das Tageslicht, das durch den Kamin fiel, ließ den Ruß der Herdplatten wie Samt erscheinen und färbte die erkaltete Asche bläulich. Zwischen dem Fenster und dem Herd saß Emma und nähte; sie hatte kein Tuch um, und auf ihren nackten Schultern saßen kleine Schweißtropfen.¹¹⁵⁶

¹¹⁵² Dickens, S. 706.

¹¹⁵³ Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Sitten der Provinz. Aus dem Französischen von René Schickele und Irene Riesen. Mit den Rezensionen von Sainte-Beuve, Jules Barbey d'Aurevilly und Charles Baudelaire sowie einem Nachwort von Heinrich Mann. Zürich 1979, S. 107.

¹¹⁵⁴ Flaubert, S. 24.

¹¹⁵⁵ Flaubert, S. 27.

¹¹⁵⁶ Flaubert, S. 31.

Charles und Emma trinken nach ländlicher Sitte Likör miteinander – Emmas lebensbejahende Art stellt sich bereits an der Weise dar, mit der sie ihren Likör zu sich nimmt:

Da es [das Glas, C. K.] so gut wie leer war, mußte sie sich beim Trinken weit zurücklehnen; und so, mit zurückgeworfenem Kopf und vorgeschobenen Lippen, mit gestrafftem Hals, lachte sie darüber, daß sie nichts spürte, und sie streckte ihre Zungenspitze zwischen den feinen Zähnen hindurch, um den Boden des Glases auszulecken.¹¹⁵⁷

Schon in diesem ersten Gespräch spricht sie zu Charles von ihrer Sehnsucht nach einem Leben in der Stadt: „Sie würde gern, wenigstens während der Wintermonate, in der Stadt wohnen, obwohl die langen Sommertage den Landaufenthalt vielleicht noch langweiliger machten [...]“¹¹⁵⁸ Die Hochzeit wird eher wie eine geschäftliche Angelegenheit abgewickelt, Charles enttäuscht seine junge Frau schon während der Hochzeitsfeier, er „war nicht witzig und hatte während der Hochzeit nicht gerade gegläntzt“¹¹⁵⁹, die Hochzeitsnacht macht auf ihn offenbar einen tieferen Eindruck als auf Emma: „Man hätte glauben können, er sei am Vorabend noch Jungfrau gewesen, während die junge Frau nichts zeigte, was irgend etwas erraten ließ.“¹¹⁶⁰ Charles, der zuvor mit einer älteren Frau verheiratet war, die seine Mutter für ihn ausgesucht hatte, „besaß [...] diese hübsche Frau, die er anbetete“¹¹⁶¹: „Seine Welt reichte nicht über den seidenen Saum ihres Unterrocks hinaus [...]“¹¹⁶² Emma, die vor der Hochzeit glaubte, „daß sie Liebe für ihn empfinde“¹¹⁶³ muss feststellen, dass sich ihre Erwartungen nicht erfüllt haben: „[D]a das Glück, das aus dieser Liebe hätte entspringen sollen, ausgeblieben war, mußte sie denken, daß sie sich geirrt habe.“¹¹⁶⁴ Ihre Klostererziehung hat sie geprägt: „Die Gleichnisse vom himmlischen Bräutigam, Gemahl, Geliebten und von der ewigen Hochzeit, die in den Predigten immer wiederkehrten, rührten im Grund ihres Herzens unerwartet süße Empfindungen auf.“¹¹⁶⁵ Nur weil sie „das Landleben zu gut“¹¹⁶⁶ kennt, schwärmt sie nicht für die Natur:

Da sie an ruhige Bilder gewöhnt war, wandte sie sich gerade den bewegten Bildern zu: Sie liebte das Meer nur um der Stürme willen und das Grün nur, wenn es zwischen Ruinen hervorschaute. Sie mußte aus den Dingen etwas wie einen persönlichen Gewinn ziehen können; und sie verwarf alles als unnötig, was nicht

¹¹⁵⁷ Flaubert, S. 32.

¹¹⁵⁸ Ebd.

¹¹⁵⁹ Flaubert, S. 40.

¹¹⁶⁰ Flaubert, S. 41.

¹¹⁶¹ Flaubert, S. 45.

¹¹⁶² Ebd.

¹¹⁶³ Flaubert, S. 46.

¹¹⁶⁴ Ebd.

¹¹⁶⁵ Flaubert, S. 47.

¹¹⁶⁶ Flaubert, S. 48.

unmittelbar zur Labung ihres Herzens beitrug – denn sie war eher sentimental als künstlerisch veranlagt, sie suchte Erregungen des Gemüts und nicht Landschaften.¹¹⁶⁷

Hier taucht das Motiv der Bewegtheit auf, das den ganzen Text durchzieht; dass Emma sich so sehr körperliche als auch seelische Bewegtheit wünscht, beeinflusst ihre Entscheidungen merklich. Als junges Mädchen liest sie begeistert Romane:

Da gab es nichts als Liebesabenteuer, Liebhaber und Liebhaberinnen, verfolgte Damen, die in einsamen Pavillons ohnmächtig, Postillone, die beim Pferdewechsel unweigerlich ermordet wurden, [...] Herren, die tapfer wie Löwen und sanft wie Lämmer waren, tugendhaft wie es nicht möglich ist, immer schön angezogen und leicht zu Tränen zu rühren.¹¹⁶⁸

Emma „trieb [...] einen wahren Kult mit Maria Stuart und verehrte überschwenglich andere berühmte oder unglückliche Frauen“¹¹⁶⁹. Nach dem Tod ihrer Mutter empfindet sie „eine innere Genugtuung darüber, daß sie nun mit einem Mal das seltene Ideal jener blassen Existenzen erreicht hatte, das mittelmäßigen Naturen für immer versagt bleibt“¹¹⁷⁰. Ihr Geist bleibt „trotz aller Schwärmereien nüchtern“¹¹⁷¹, es ist vielmehr der Wunsch nach Schwärmerei, der sie bewegt. Im Vergleich zu den adeligen Romanhelden schneidet Charles schlecht ab, seine „Allerweltsideen wandelten in ihrem Alltagskostüm [...] umher, ohne zu Rührung, Lachen oder Träumerei anzuregen“¹¹⁷², es ist ihm nicht gegeben, seine junge Frau zu verstehen, und er will auch nicht verstehen, da ihm nicht bewusst ist, dass überhaupt ein Problem besteht; er beginnt stattdessen „eine bessere Meinung von sich selbst zu haben, weil er diese Frau besaß“¹¹⁷³. Emma ist eine gute Haushalterin, doch ihr neues Leben in Tostes befriedigt sie nicht: „[S]ie grollte ihm [Charles, C. K.] wegen dieser gesättigten Ruhe, dieser heiteren Trägheit und sogar wegen des Glücks, das sie ihm schenkte.“¹¹⁷⁴ Bei einem Ball auf dem Schloss Vaubyessard des Marquis d’Andervilliers verliebt sie sich vollends in die Welt des Adels, sie genießt den Luxus von „geeiste[m] Champagner“¹¹⁷⁵, „Granatäpfel[n]“¹¹⁷⁶ und „Ananas“¹¹⁷⁷ und dass im Garten Bauern „ihre Gesichter an die Fensterscheiben drückten“¹¹⁷⁸. Sie ist überwältigt und nur allzu bereit, ganz im Augenblick zu leben: „Aber im Glanz der gegenwärtigen Stunde verblaßte die bisher so klare Erinnerung an ihr früheres

¹¹⁶⁷ Ebd.

¹¹⁶⁸ Flaubert, S. 48f. Hervorhebung im Original.

¹¹⁶⁹ Flaubert, S. 49.

¹¹⁷⁰ Flaubert, S. 51.

¹¹⁷¹ Ebd.

¹¹⁷² Flaubert, S. 53.

¹¹⁷³ Flaubert, S. 54.

¹¹⁷⁴ Ebd.

¹¹⁷⁵ Flaubert, S. 63.

¹¹⁷⁶ Ebd.

¹¹⁷⁷ Ebd.

¹¹⁷⁸ Flaubert, S. 66.

Leben ganz, und sie zweifelte beinahe daran, es je gelebt zu haben.“¹¹⁷⁹ Der Tanz mit einem Vicomte, die ritualisierte Bewegung, berauscht Emma:

Sie begannen langsam, dann tanzten sie rascher. Sie drehten sich: Alles drehte sich um sie wie auf einer Drehscheibe – die Lampen, die Möbel, die Täfelung, das Parkett. Als sie an den Türen vorbeikamen, verding sich der Saum von Emmas Kleid an seiner Hose; ihre Beine berührten sich; er blickte auf sie hinab, sie hob ihre Augen zu ihm; ein plötzlicher Schwindel ergriff sie, sie blieb stehen. Dann tanzten sie weiter, und der Vicomte zog sie rascher mit sich fort und entführte sie bis ans Ende der Galerie, wo sie ganz atemlos, dem Umsinken nahe, einen Augenblick den Kopf gegen seine Brust lehnte. Darauf führte er sie, immer noch tanzend, aber diesmal langsamer, auf ihren Platz zurück. Sie lehnte sich gegen die Wand und bedeckte die Augen mit der Hand.¹¹⁸⁰

Sie ist sich bewusst, dass sie „dieses glänzende[] Leben[]“¹¹⁸¹ bald verlassen muss und empfindet, wieder zuhause in Tostes, „einen Riß“¹¹⁸², der sich durch ihr Leben zieht. Immer wieder denkt sie an den Vicomte, der sich nun in Paris aufhält und träumt von der großen Stadt: „Wie war es wohl, dieses Paris? Welch ungeheurer Name! Sie sprach ihn halblaut vor sich hin, um sich am Klang des Wortes zu berauschen [...]. [...] Sie kaufte sich einen Plan von Paris und machte mit der Fingerspitze große Reisen durch die Hauptstadt.“¹¹⁸³ Imaginierte Bewegung ersetzt reale Bewegung. Sie verflucht ihr Schicksal: „Alles, was sie unmittelbar umgab, langweilige Felder, dumme Kleinbürger, das spießige Leben, schien ihr eine Ausnahme zu sein in der Welt, ein besonderer Zufall, dessen Opfer sie geworden war, während sich dahinter unabsehbar das riesige Land der Glückseligkeit und der Leidenschaft ausdehnte.“¹¹⁸⁴ Sie kann ihr Leben in der Provinz kaum noch ertragen: „Ihr Wunsch war, zu reisen oder ins Kloster zurückzukehren. Sie wollte sterben und gleichzeitig in Paris leben.“¹¹⁸⁵ Sie versucht es stattdessen mit völliger Bewegungslosigkeit, weigert „sich hartnäckig, das Zimmer zu verlassen“¹¹⁸⁶. Diesen „Zustand völliger Erstarrung“¹¹⁸⁷ bemerkt selbst Charles, sein alter Mentor empfiehlt „Luftveränderung“¹¹⁸⁸. Die Bovarys ziehen nach Yonville-l'Abbaye, eine Stadt, die Tostes an Provinzialität übertrifft. Emma ist schwanger und verbrennt verzweifelt ihren Hochzeitsstrauß. In Yonville-l'Abbaye ergibt sich zum ersten Mal die Möglichkeit, das Leben voller Leidenschaft wiederzuerobern. Léon Dupuis, der Gehilfe des dortigen Notars, teilt ihr Leid an der Langeweile und den Wunsch nach Romantik und Bewegung. Dass sie ein Kind zur Welt bringen

¹¹⁷⁹ Ebd.

¹¹⁸⁰ Flaubert, S. 67.

¹¹⁸¹ Flaubert, S. 68.

¹¹⁸² Flaubert, S. 71.

¹¹⁸³ Flaubert, S. 72.

¹¹⁸⁴ Flaubert, S. 74.

¹¹⁸⁵ Flaubert, S. 75.

¹¹⁸⁶ Flaubert, S. 82.

¹¹⁸⁷ Flaubert, S. 83.

¹¹⁸⁸ Flaubert, S. 84.

wird, verheißt immerhin Veränderung. Charles ist von dem Gedanken entzückt, ein Kind gezeugt zu haben, Emma möchte „wissen, was es heißt, Mutter zu sein“¹¹⁸⁹. Sie wünscht sich einen Sohn:

[D]er Gedanke, ein männliches Wesen zum Kind zu haben, erschien ihr wie eine künftige Rache für alle Unzulänglichkeiten ihres vergangenen Lebens. Ein Mann ist doch wenigstens frei; er kann alle Leidenschaften auskosten, die Welt durchreisen, Hindernisse überwinden und selbst das fernste Glück erobern. Eine Frau ist immer gebunden. Bewegungslos und unbeweglich zugleich steht sie zwischen den Verführungen der Sinnlichkeit und dem Zwang der Sitte. Ihr Wille wird wie der Schleier ihres Hutes, den ein Band festhält, von jedem Windhauch bewegt; immer gibt es ein Verlangen, das lockt, und eine Vorschrift, die bindet.¹¹⁹⁰

Diese Passage macht deutlich, wie Emmas Dilemma beschaffen ist. Die Dopplung „[b]ewegungslos und unbeweglich“¹¹⁹¹ setzt einen unüberlesbaren Fokus. Als Emma ein Mädchen zur Welt bringt, ist sie nicht sehr an ihm interessiert. Die Mutterrolle, nach dem Verständnis der Zeit immer noch die natürliche Aufgabe der Frau, ist nicht nach Emmas Geschmack. Sie gibt das Kind in Pflege und beachtet es kaum noch. Das einzige, was ihr das Leben lebenswert macht, ist die Beziehung zu Léon, die sich zu einer platonischen Liebe entwickelt, während sie ihren Mann nur noch verachten kann: „Ihr Kleid mit den geraden Falten verbarg ein sturmbewegtes Herz, und die so sittsamen Lippen verschwiegen dessen Qualen.“¹¹⁹² Sie denkt daran, „mit Léon zu fliehen“¹¹⁹³, aber am Ende ist es Léon, der allein nach Paris reist und Emma in Yonville zurücklässt. Emma muss ihre Verzweiflung über seinen Verlust verwinden. Als sie Rodolphe Boulanger, einen erfahrenen Verführer, kennenlernt, kann sie der Möglichkeit, Bewegung in ihrem Leben zu erfahren, nicht widerstehen. Er beschwatzt sie nach Kräften, seinen Argumenten hat sie nichts entgegen zu setzen: „[D]ie Pflicht! Zum Teufel! unsere Pflicht ist es, zu fühlen, was groß ist, zu lieben, was schön ist, und sich nicht allen Konventionen der Gesellschaft zu fügen, mit dem ganzen schändlichen Verhalten, das sie uns aufzwingt.“¹¹⁹⁴ Er macht Charles den Vorschlag, Emma mit Ausritten aufzumuntern. Plötzlich wird sie vom Stillstand in heftigen Galopp geworfen:

Sobald Emmas Pferd weichen Boden unter sich fühlte, fiel es in Galopp. Rodolphe ritt an ihrer Seite. Ab und zu wechselten sie ein Wort. Sie hielt das Gesicht etwas gesenkt, die Hand hoch und den rechten Arm ausgestreckt und überließ sich dem Rhythmus der Bewegung, die sie im Sattel wiegte. Am Fuß der Anhöhe ließ Rodolphe die Zügel schießen, und die Pferde jagten im selben Augenblick mit einem Satz davon; als sie oben waren, hielten sie plötzlich an, und Emmas großer blauer Schleier sank wieder über ihr Gesicht.¹¹⁹⁵

¹¹⁸⁹ Flaubert, S. 107.

¹¹⁹⁰ Ebd.

¹¹⁹¹ Ebd.

¹¹⁹² Flaubert, S. 129.

¹¹⁹³ Flaubert, S. 131.

¹¹⁹⁴ Flaubert, S. 171.

¹¹⁹⁵ Flaubert, S. 187.

Diesem wilden Ritt folgt die Verführung Emmas durch Rodolphe, kurz nachdem er ihr noch versichert hat, sie „throne[] in meinem Herzen wie eine Madonna auf einem Piedestal, hoch oben, unbeweglich und rein“¹¹⁹⁶. Auch von ihm wird Emma eingefangen: „Das Tuch ihres Kleids verding sich am Samt seines Rocks, sie bog ihren weißen Hals zurück, dem ein Seufzer entstieg, und halb ohnmächtig, tränenüberströmt, mit einem langen Erbeben ihres ganzen Körpers und mit den Händen vor dem Gesicht gab sie sich hin.“¹¹⁹⁷ Sie fühlt sich, „als ob sie zum zweiten Mal zur Frau geworden wäre“¹¹⁹⁸ und erwartet „Leidenschaft, Ekstase, Taumel“¹¹⁹⁹ in diesem neuen Leben: „[D]ie lyrische Schar dieser ehebrecherischen Frauen [die Heldinnen der Romane, C. K.] sang in ihrer Erinnerung mit schwesterlichen Stimmen, die sie entzückten. Sie wurde ein lebendiger Teil all dieser Phantasien, und die langen Träumereien ihrer Jugend wurden Wirklichkeit [...]“¹²⁰⁰ Doch bald wird Rodolphe ihrer überdrüssig, „die ewige Eintönigkeit der Leidenschaft“¹²⁰¹ langweilt ihn. Wieder träumt Emma von einer Flucht aus Yonville und bringt Rodolphe soweit, das Unternehmen zu planen, doch dann verlässt er sie, mit dem Vorwand, sie nicht ruinieren zu wollen. Emma wird krank, sie kehrt zur Gläubigkeit ihrer Mädchentage zurück und „genoss es, schwach zu sein“¹²⁰². Eine neuerliche Begegnung mit Léon findet statt, der inzwischen selbst zu einem erfahrenen Mann von Welt gereift ist. Bei einem Aufenthalt in Rouen kommt es in einer verhängten Kutsche, die wieder und wieder durch die Stadt fährt, zum Vollzug: „ein Wagen mit vorgezogenen Vorhängen, der immer wieder vorbeikam, versiegelt wie ein Grab und schwankend wie ein Schiff“¹²⁰³. Der Kutscher begreift nicht, „was für eine *Bewegungswut* seine Fahrgäste dazu trieb, gar nicht mehr anhalten zu wollen“¹²⁰⁴. Immer wieder kehrt Emma von nun an in die Stadt zurück, um Léon zu treffen, sogar mit der ausdrücklichen Erlaubnis ihres Gatten, der nicht ahnt, was sie nach Rouen zieht. Doch auch dieser Affäre geht bald schon die Luft aus, Emma versucht, in ihren Briefen an Léon die Leidenschaft mit poetischer Sprache aufrecht zu erhalten, „naive Hilfsmittel einer erschlaferten Leidenschaft, die sich mit allerlei äußeren Mitteln aufzuhelfen sucht“¹²⁰⁵: „Weshalb war das Leben so unzulänglich, weshalb fiel alles, worauf sie sich stützte, gleich verfaulend in sich zusammen?“¹²⁰⁶ Emma ist deprimiert und der Wunsch nach dem Tode beginnt sich deutlicher in ihren Gedanken zu formen: „Sie hätte nicht mehr am Leben oder ununterbrochen schlafen wollen.“¹²⁰⁷ Sie hat hohe Schulden bei Lhereux,

¹¹⁹⁶ Flaubert, S. 190.

¹¹⁹⁷ Ebd.

¹¹⁹⁸ Flaubert, S. 192.

¹¹⁹⁹ Ebd.

¹²⁰⁰ Ebd.

¹²⁰¹ Flaubert, S. 224.

¹²⁰² Flaubert, S. 250.

¹²⁰³ Flaubert, S. 286.

¹²⁰⁴ Ebd. Eigene Hervorhebung.

¹²⁰⁵ Flaubert, S. 327.

¹²⁰⁶ Flaubert, S. 329.

¹²⁰⁷ Flaubert, S. 338.

einem Pfandleiher. Léon kann ihr nicht helfen, sie wendet sich verzweifelt an Rodolphe, aber auch der ist nicht dazu bereit. Der gesamte Hausrat soll nun gepfändet werden – nicht in der Lage, einen anderen Ausweg zu sehen, beschafft sie sich Arsen aus der Apotheke des Dorfes und vergiftet sich, sie „ergriff das blaue Glas, riß den Propfen heraus, faßte mit der Hand hinein und zog eine Handvoll von dem weißen Pulver heraus, das sie sofort aufaß“¹²⁰⁸. Sie stirbt einen langsamen, qualvollen Tod, bei dem am Ende nur der von ihr verachtete Ehemann anwesend ist.

„Warum denn? Was hat dich dazu getrieben?“ [fragte Charles, C. K.]

Sie antwortete:

„Es mußte sein, mein Freund.“

„Warst du denn nicht glücklich? Bin ich schuld daran? Ich habe doch alles getan, was ich konnte!“

„Ja ... das ist wahr ... Du bist gut, du!“

Und sie strich ihm langsam mit der Hand über das Haar. Diese süße Empfindung vermehrte noch seine Trauer, und er fühlte sein ganzes Wesen in Verzweiflung zusammenbrechen beim Gedanken, daß er sie jetzt verlieren sollte, da sie ihm soviel Liebe bewies wie nie [...].¹²⁰⁹

Die endgültige Starre hat Emma überfallen:

Emmas Kopf lag auf der rechten Schulter. Ihr Mundwinkel stand offen und sah aus wie ein schwarzes Loch in der unteren Gesichtshälfte; die Daumen waren in die Handflächen hineingebogen; eine Art weißer Staub lag auf ihren Wimpern, und ihre Augen begannen unter einer schleimigen blassen Schicht zu verschwinden, die wie ein dünnes Gewebe war; es sah aus, als hätten Spinnen ihre Netze darüber gesponnen. Das Bettuch senkte sich von ihren Brüsten bis an ihre Knie und stieg dann gegen die Fußspitzen an, und Charles schien es, unendliche Massen, ein ungeheures Gewicht laste auf ihr.¹²¹⁰

Emma hat die Gebundenheit ihres Lebens, die sich aus ihrem Geschlecht ergibt, keinesfalls aus ihrer Disposition, gegen den Tod eingetauscht. Sie ist nicht von Natur aus gut, tugend- und engelhaft, sie ist innerlich ähnlich beschaffen wie Léon, kann aber ihrem Verlangen nach einem bewegten Leben nicht nachgehen. Sie erscheint, im Gegensatz zu z. B. Agnes Wickfield, als changierend und lebendig, auch wenn sich ihre eigene Verfasstheit im Laufe des Romans nicht wesentlich ändert, lediglich von verschiedenen Lebensphasen verschleiert oder ausgeglichen wird. Emmas Unglück ergibt sich aus der erzwungenen Starre des Lebens in der Provinz und der geschlechtsspezifisch verlangten Bewegungslosigkeit.

¹²⁰⁸ Flaubert, S. 365.

¹²⁰⁹ Flaubert, S. 368f.

¹²¹⁰ Flaubert, S. 382.

2. 1. 4. 4 „Marriage had not saved her from the sense of flux“¹²¹¹: Ein komplexer Weiblichkeitsentwurf in Forsters „Howards End“

In E. M. Forsters „Howards End“ (1910) treffen zwei Familien, die verschiedene Prinzipien vertreten, aufeinander. Die Familie Schlegel, halb britisch, halb deutsch, vertritt das feminine Prinzip, die Familie Wilcox das maskuline:

„I suppose that ours is a female house“, said Margaret, „and one must just accept it. No, Aunt Juley, I don't mean that this house is full of women. I am trying to say something much more clever. I mean that it was irrevocably feminine, even in father's time. [...] So with our house – it must be feminine, and all we can do is to see that it isn't effeminate. Just as another house that I can mention, but won't [Howards End, das Haus der Wilcox', C. K.], sounded irrevocably masculine, and all its inmates can do is to see that it isn't brutal.“¹²¹²

Beide Familie lernen sich aus Zufall in Deutschland kennen. Der erste Versuch der engeren Zusammenführung misslingt. Helen, die jüngere der beiden Schlegel-Schwwestern, ist auf Howards End zu Besuch. Sie verliebt sich gleich in die gesamte Familie: „The truth was that she had fallen in love, not with an individual, but with a family. [...] The energy of the Wilcoxes had fascinated her, had created new images of beauty in her responsive mind.“¹²¹³ Es kommt zu einer kurzen amourösen Begegnung mit Paul Wilcox, dem jüngeren Sohn der Familie, doch das Verlöbnis wird bereits am nächsten Morgen wieder gelöst. Helen hat die Wilcox durchschaut: „[T]he whole Wilcox family was a fraud, just a wall of newspapers and motor-cars and golf-clubs, and that if it fell I should find nothing behind it but panic and emptiness.“¹²¹⁴ Die Beziehung zwischen den beiden Schwestern, Margaret und Helen, ist sicher die engste Beziehung des Romans. Wie Lotte S., Agnes Wickfield und auch Emma übernimmt Margaret Schlegel früh im Leben die Verantwortung für die Familie: „They had been left motherless when Tibby [ihr Bruder, C. K.] was born, when Helen was five and Margaret herself but thirteen.“¹²¹⁵ Ihre Tante Juley Munt ist die einzige Familienangehörige von englischer Seite, die in „Howards End“ auftritt, sie macht sich Sorgen um ihre Nichten. Die Unabhängigkeit der beiden lässt sie für ihre Zukunft fürchten:

Sooner or later the girls would enter on the process known as throwing themselves away, and if they had delayed hitherto it was only that they might throw themselves more vehemently in the future. They saw too many people at Wickham Place – unshaven musicians, an actress even, German cousins (one knows what foreigners are), acquaintances picked up at continental hotels (one knows what

¹²¹¹ Forster, E. M.: Howards End. Edited by Oliver Stallybrass. London 1989, S. 256.

¹²¹² Forster, S. 56.

¹²¹³ Forster, S. 37.

¹²¹⁴ Forster, S. 40.

¹²¹⁵ Forster, S. 28.

they are too). It was interesting, and down at Swanage no one appreciated culture more than Mrs Munt; but it was dangerous, and disaster was bound to come.¹²¹⁶

In ihrem Kokon aus kulturellen, politischen und ästhetischen Interessen hat auch Margaret selbst das Gefühl, bisher nicht das volle Leben erfahren zu haben:

„The truth is that there is a great outer life that you and I have never touched – a life in which telegrams and anger count. Personal relations, that we think supreme, are not supreme there. There love means marriage settlements; death, death duties. So far I’m clear. But here’s my difficulty. This outer life, though obviously horrid, often seems the real one – there’s grit in it. It does breed character. Do personal relations lead to sloppiness in the end?“¹²¹⁷

Helen, durch ihre Erfahrung mit den Wilcox, hat nun eine klare Meinung zu dieser Frage: „I know that personal relations are the real life, for ever and ever.“¹²¹⁸ Das Leben der Schwestern dreht sich um den Gedankenaustausch mit anderen Menschen und die Möglichkeit, die Gesellschaft zu verbessern:

In their own fashion they cared deeply about politics, though not as politicians would have us care; they desired that public life should mirror whatever is good in the life within. Temperance, tolerance and sexual equality were intelligible cries to them [...]. Not out of them are the shows of history erected: the world would be a gray, bloodless place were it entirely composed of Miss Schlegels. But, the world being what it is, perhaps they shine out in it like stars.¹²¹⁹

Margaret ist „not beautiful, not supremely brilliant, but filled with something that took the place of both qualities – something best described as a profound vivacity, a continual and sincere response to all that she encountered in her path through life“¹²²⁰. Mit neunundzwanzig Jahren hat sie 600 Pfund im Jahr, ebenso wie Helen, und muss nicht heiraten, um ihre soziale Position zu behalten. Dennoch verspürt sie den „pressure of virginity“¹²²¹. Die zweite Verbindung der Familien findet zwischen Margaret und Mrs Wilcox statt und ist wesentlich erfolgreicher. Mrs Wilcox ist eine ebenso statische Figur wie Agnes Wickfield. Was sie wirklich bewegt, ist das Haus, in dem ihre Familie lebt, Howards End: „Mrs Wilcox’ voice, though sweet and compelling, had little range of expression. It suggested that pictures, concerts and people are all of small and equal value. Only once had it quickened – when speaking of Howards End.“¹²²² Sie bemerkt gegenüber Margaret: „I almost think you forget you’re a girl.“¹²²³ Margaret behauptet ihr gegenüber, dies sei wohl auf ihre „inexperience“¹²²⁴

¹²¹⁶ Forster, S. 28f.

¹²¹⁷ Forster, S. 41.

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ Forster, S. 41f.

¹²²⁰ Forster, S. 25.

¹²²¹ Forster, S. 164.

¹²²² Forster, S. 80f.

¹²²³ Forster, S. 83.

¹²²⁴ Ebd.

zurückzuführen, obwohl sie sich nicht unerfahren fühlt: „Surely, if experience is attainable, she had attained it.“¹²²⁵ Mrs Wilcox ist eine Verkörperung des Viktorianischen Frauenideals. Sie ist nur zu bereit, „„action and discussion““¹²²⁶ Männern zu überlassen und ist „„only too thankful not to have a vote myself““¹²²⁷. Sie ist tief mit dem Land verwurzelt, auf dem sie aufwuchs, doch bevor sie Margaret Howards End zeigen kann, erkrankt und stirbt sie. Mrs Wilcox' Wunsch, Howards End möge an Margaret übergehen, wird von den Wilcox ignoriert. Mr Wilcox ehrt zwar ihre „unvarying virtue“¹²²⁸ aber nicht diesen letzten Wunsch: „Ruth knew no more of wordly wickedness and wisdom than did the flowers in her garden, or the grass in her field.“¹²²⁹ Indem Mr Wilcox seine verstorbene Frau mit Pflanzen vergleicht, rückt er sie in die Nähe des Natürlichen, aus der Natur erklärbar. Diese Idealisierung im Viktorianischen Sinn vermeidet, dass er sich tiefer mit dem Innenleben seiner Frau befassen muss: „[T]hey avoided the personal note in life. All Wilcoxes did.“¹²³⁰ Margaret selbst beschließt, sich der Welt zu öffnen:

Life is indeed dangerous, but not in the way morality would have us believe. It is indeed unmanageable, but the essence of it is not a battle. It is unmanageable because it is a romance, and its essence is romantic beauty.

Margaret hoped that for the future she would be less cautious, not more cautious, than she had been in the past.¹²³¹

Sie spürt die innerliche Bewegtheit der Menschen um sie herum: „Mr Wilcox had forgotten his wife, Helen her lover; she herself was probably forgetting. Everyone moving.“¹²³² Indem sie diese menschliche Fluktuation akzeptiert, die Veränderlichkeit der Disposition, ist es ihr möglich, tiefer in Menschen hineinzusehen. Als sie und Mr Wilcox über Leonard Bast, einen Zufallsbekannten der Schlegel-Schwestern, sprechen, bemerkt sie deutlich, was in Mr Wilcox' Innerem vor sich geht, auch wenn es ihm selbst kaum bewusst zu sein scheint:

„He's vulgar and hysterical and bookish, but don't think that sums him up. There's manhood in him as well. Yes, that's what I'm trying to say. He's a real man.“

As she spoke their eyes met, and it was as if Mr Wilcox's defences fell. She saw back to the real man in him. Unwittingly she had touched his emotions. A woman and two men – they had formed the magic triangle of sex, and the male was thrilled to jealousy, in case the female was attracted by another male.¹²³³

¹²²⁵ Forster, S. 84.

¹²²⁶ Forster, S. 87.

¹²²⁷ Ebd.

¹²²⁸ Forster, S. 99.

¹²²⁹ Ebd.

¹²³⁰ Forster, S. 101.

¹²³¹ Forster, S. 115.

¹²³² Forster, S. 143.

¹²³³ Forster, S. 152.

Mr Wilcox beschließt, sich um Margaret zu kümmern. Margaret spürt, dass sich seit dem Moment, in dem sich das „magic triangle of sex“¹²³⁴ gebildet hat, die Relationen verschieben. Sie bittet Mr Wilcox, ihr bei der Häusersuche zu helfen, da ihr eigenes Haus in Kürze abgerissen werden wird. Kurz bevor Mr Wilcox um sie anhält, fragt sie sich, ob ihr Gespür sie nicht doch trügt: „Margaret travelled on to town feeling solitary and old-maidish. How like an old maid to fancy that Mr Wilcox was courting her! [...] It had always seemed to her the most hideous corner of old age, yet she might be driven into it herself by the mere pressure of virginity.“¹²³⁵ Während Mr Wilcox sich „self-confidence and optimism“¹²³⁶ der Jugend erhalten hat („He was so sure that it was a very pleasant world“¹²³⁷), ist sich Margaret längst nicht so sicher. Über sein Vorhaben hingegen ist sie sich im Klaren:

Had Mrs Wilcox's drawing-room looked thus at Howards End? Just as this thought entered Margaret's brain, Mr Wilcox did ask her to be his wife, and the knowledge that she had been right so overcame her that she nearly fainted.

But the proposal was not to rank among the world's great love scenes.

[...]

„Could you be induced to share my – is it probable – “

„Oh, Mr Wilcox!“ she interrupted, holding the piano and averting her eyes. „I see, I see. I will write to you afterwards if I may.“

He began to stammer. „Miss Schlegel – Margaret – you don't understand!“

„Oh yes! Indeed, yes!“ said Margaret.

„I am asking you to be my wife.“

So deep already was her sympathy, that when he said, „I am asking you to be my wife“, she made herself give a little start.¹²³⁸

Dass sie ihr Verständnis bereits bei der Anfrage verbergen muss, um seinem Selbstbild zu genügen, lässt vermuten, dass es in Zukunft zu Problemen kommen muss. Margaret jedoch „thrilled with happiness“¹²³⁹. Mit sich allein kann sie endlich die richtigen Emotionen finden: „waves of emotion broke, as if a tide of passion was flowing through the night air“¹²⁴⁰. Als sie Helen von Mr Wilcox' Antrag berichtet, ist Helen entsetzt: „Panic and emptiness“, sobbed Helen. „Don't!“ Then Margaret thought: „Helen is a little selfish. I have never behaved like this when there has seemed a chance of *her* marrying.“¹²⁴¹ Helen kann nur Panik und Leere hinter den Wilcoxes erkennen und befürchtet, dass Margaret sich noch nicht bewusst ist, was hinter Mr Wilcox' bürgerlichen Idealen steht. Margaret gibt zu, Henry Wilcox noch nicht zu lieben, aber glaubt, dies bald zu können. Sie macht sich keine Illusionen über das Maß an Intimität, das sie mit

¹²³⁴ Ebd.

¹²³⁵ Forster, S. 163f.

¹²³⁶ Forster, S. 165.

¹²³⁷ Ebd.

¹²³⁸ Forster, S. 167f.

¹²³⁹ Forster, S. 169.

¹²⁴⁰ Ebd.

¹²⁴¹ Forster, S. 175. Hervorhebung im Original.

Henry erreichen kann: „I don't intend him, or any man or any woman, to be all my life – good heavens, no! There are heaps of things in me that he doesn't, and shall never, understand.“¹²⁴² Sie ist bestrebt, „to keep her independence more than do most women as yet“¹²⁴³: „Marriage was to alter her fortunes rather than her character, and she was not far wrong in boasting that she understood her future husband. Yet he did alter her character – a little.“¹²⁴⁴ Sie nimmt Henry mit seinen Unzulänglichkeiten, mit der Panik und Leere, was ihm aber nicht bewusst ist: „He supposed her ‚as clever as they make ‚em‘, but no more, not realizing that she was penetrating to the depths of his soul, and approving of what she found there.“¹²⁴⁵ Er hat, gemäß seinen bürgerlichen Idealen, „the sneaking belief that bodily passion is bad“¹²⁴⁶ und als Margaret noch vor der Hochzeit mit ihm erfährt, dass er während seiner Ehe mit Mrs Wilcox ein Verhältnis mit Jackie, einer Frau aus der Unterschicht hatte, die mittlerweile mit Leonard Bast verheiratet ist, ist sie bereit, die Vergangenheit auf sich beruhen zu lassen, obwohl „the sense of his degradation“¹²⁴⁷ sie verletzt:

To have yielded to a woman of that sort was everything, yes, it was, and she could not be his wife. [...] Men must be different, even to want to yield to such a temptation. [...] Are the sexes really races, each with its own code of morality, and their mutual love a mere device of Nature's to keep things going? Strip human intercourse of the proprieties, and is it reduced to this? Her judgement told her no. She knew that out of Nature's device we have built a magic that will win us immortality. Far more mysterious than the call of sex to sex is the tenderness that we throw into that call [...].¹²⁴⁸

Sie entscheidet sich, „the tenderness“¹²⁴⁹ den wichtigeren Platz einzuräumen. Sie verzeiht: „Henry's inner life had long lain open to her – his intellectual confusion, his obtuseness to personal influence, his strong but furtive passions. Should she refuse him because his outer life corresponded?“¹²⁵⁰ Mit diesem Kompromiss gibt sie auch sich selbst ein Stück weit auf. Henry beginnt sie, weil sie ihm verzeihen konnte und das Verlöbnis nicht lösen wollte, als „not altogether womanly“¹²⁵¹ zu betrachten: „Her eyes gazed too straight; they had read books that are suitable for men only.“¹²⁵² Sie verstellt sich, um ihn zu retten: „I have already forgiven you, Henry.' She chose her words carefully, and so saved him from panic. She played the girl, until he could rebuild his fortress and hide his soul from the

¹²⁴² Forster, S. 177.

¹²⁴³ Ebd.

¹²⁴⁴ Ebd.

¹²⁴⁵ Forster, S. 185.

¹²⁴⁶ Forster, S. 188.

¹²⁴⁷ Forster, S. 237.

¹²⁴⁸ Forster, S. 238.

¹²⁴⁹ Ebd.

¹²⁵⁰ Forster, S. 240.

¹²⁵¹ Forster, S. 241.

¹²⁵² Ebd.

world.“¹²⁵³ Er betrachtet sie nun als „a most exceptional woman“¹²⁵⁴, passend für einen „man of the world“¹²⁵⁵. Zum tatsächlichen Zerwürfnis kommt es erst, als Helen von Leonard Bast schwanger wird und Margaret und Henry, inzwischen verheiratet, davon erfahren. Henry, der von Margarets progressivem Verständnis profitierte, weigert sich, für ihre unverheiratete Schwester ähnliche Erleichterung zuzulassen. Margaret stellt sich auf die Seite ihrer Schwester. Henrys Weigerung, die hochschwangere Helen auch nur für eine Nacht in dem verlassenen Howards End zu dulden, bildet sich zur „crisis of his life“¹²⁵⁶ aus. Mit dieser Weigerung wird seine Heuchelei so offenbar, dass Margaret nicht länger fähig ist, die Diskrepanz zwischen seinem eigenen Verhalten und den Ansichten, die er vor dem Gesicht der Gesellschaft vertritt, zu ignorieren.

„You shall see the connection if it kills you, Henry! You have had a mistress – I forgave you. My sister has a lover – you drive her from the house. Do you see the connection? Stupid, hypocritical, cruel – oh, contemptible! – a man who insults his wife when she’s alive and cants with her memory when she’s dead. A man who ruins a woman for his pleasure, and casts her off to ruin other men. And gives bad financial advice, and then says he is not responsible. These men are you. You can’t recognize them, because you cannot connect. I’ve had enough of your unweeded kindness. I’ve spoilt you long enough. All your life you have been spoilt. Mrs Wilcox spoiled you. No one has ever told you what you are – muddled, criminally muddled.“¹²⁵⁷

Sie verlässt ihn, um die Nacht mit Helen, trotz Henrys Weigerung, in Howards End zu verbringen. Sie hat nicht nur ihm einen Spiegel vorgehalten, sondern „thousands of men like him – a protest against the inner darkness in high places that comes with a commercial age“¹²⁵⁸. Erst das entsetzliche Ende des Romans macht eine Art Versöhnung zwischen den beiden möglich: Henrys älterer Sohn versucht, Helen ins Gewissen zu reden, ihr den Namen ihres Liebhabers abzurufen, der zufällig an eben jenem Tag nach Howards End kommt, um Helen zu suchen. Henrys Sohn, der Familienerbe, wird gewalttätig gegen Bast, dieser stirbt an Herzversagen, der Schuldige muss ins Gefängnis gehen. Die Wilcoxes sind vor der Welt beschmutzt, Margaret und Henry bleiben mit Helen und ihrem unehelichen Kind auf Howards End, das nun, nach Henrys Willen, in seinem Testament Margaret zugesprochen werden wird. Das Haus hat sich mit der Ankunft der Schlegels verändert. Bereits als Lagerstätte für die Möbel des aufgegebenen Hauses scheint es die Femininität der Schlegel-Familie zu begrüßen: „This is Mr Wilcox’ house?’ she [Helen, C. K.] inquired. ‚Surely you remember Howards End?’ ‚Remember? I who remember everything! But it looks to be ours now.“¹²⁵⁹ Margaret Schlegel ist nicht mehr nach Viktorianischen

¹²⁵³ Forster, S. 243.

¹²⁵⁴ Forster, S. 296.

¹²⁵⁵ Ebd.

¹²⁵⁶ Forster, S. 298.

¹²⁵⁷ Forster, S. 300.

¹²⁵⁸ Forster, S. 322.

¹²⁵⁹ Forster, S. 289. Hervorhebung im Original.

Grundsätzen konzipiert. Im Gegensatz zu Emma Bovary ist sie auch nicht unfreiwillig gebunden – sie lässt sich binden, kann sich aber bei Bedarf lösen. Sie ist höchst komplex entworfen und Änderungen unterworfen: mit dem Verlöbnis zu Henry vertritt sie kurzzeitig auch seine Werte, um sich später wieder von ihnen zu lösen. Sie spürt von Anfang an eine innere Bewegtheit, die sie mit dem Eintritt in die Ehe zu zügeln glaubte, und muss doch feststellen, dass ihr diese Bewegtheit geblieben ist: „Marriage had not saved her from the sense of flux.“¹²⁶⁰ Als Mrs Wilcox bemerkt, Margaret scheine ihre Weiblichkeit zu vergessen, kann dies als Hinweis auf die mangelnde Statik aufgefasst werden, die Margaret ausmacht und die so völlig konträr zum Viktorianischen Weiblichkeitsideal steht. Margaret ist, ebenso wie die Protagonistinnen Henry James'¹²⁶¹ als Inhaberin einer *fluid identity* beschreibbar – ihr Rollenverhalten verletzt, wie von Henry Wilcox bemerkt, oftmals die um 1910 noch geltenden Weiblichkeitsstereotypen, dennoch betrachtet sie sich selbst unüberlesbar als eindeutig weiblich. Die Erfahrungen mit Henry vertiefen eher noch das Gefühl, die Geschlechter seien „really races, each with its own code of morality“¹²⁶². So ist ihr eigenes Verhalten eben nicht rollenkonform, dennoch ist sie alles andere als bereit, ihr eigenes Geschlecht aufzugeben, um zu ihrem Recht in der Gesellschaft kommen zu können. Gerade dieser scheinbare Widerspruch macht Margaret Schlegel als Figur so komplex und real.

2. 1. 4. 5 „[A]ls psychisch gestört eingestuft“¹²⁶³: Bruch mit dem Weiblichkeitsbild des 21. Jahrhunderts in Larssons „Verblendung“

Eine der ungewöhnlicheren Frauenfiguren des beginnenden 21. Jahrhunderts ist die von Stieg Larsson konzipierte Lisbeth Salander.¹²⁶⁴ Als Mitarbeiterin von Milton Security wird sie damit betraut, alles über den Journalisten Mikael Blomkvist herauszufinden. „Verblendung“ („Män som hatar kvinnor“, 2005), der erste Teil der Millennium-Trilogie Larssons, befasst sich mit der Untersuchung eines vierzig Jahre alten Verbrechens an Harriet Vanger, einer Industriellentochter. Blomkvist, der einen ausgezeichneten Ruf als Journalist genießt, ist gerade zu einer Haftstrafe von drei Monaten und Schadensersatz von 150 000 schwedischen Kronen verurteilt worden. Lisbeth Salander wird im Verlauf des Romans mit ihm zusammenarbeiten und den vierzig Jahre alten Fall aufklären. Sie ist „die fähigste Ermittlerin“¹²⁶⁵, die ihr Vorgesetzter in seiner Branche jemals kennen gelernt hat. Und doch ist sie eine problematische Mitarbeiterin: „Dabei war es nicht einmal Lisbeth Slanders bemerkenswerter Mangel an Emotionen, den ihn am meisten störte. Es ging ums Image. Miltons

¹²⁶⁰ Forster, S. 256.

¹²⁶¹ Siehe Kapitel 3. 2. 1. 2.

¹²⁶² Forster, S. 238.

¹²⁶³ Larsson, Stieg: Verblendung. Aus dem Schwedischen von Wibke Kuhn. München 2006, S. 193.

¹²⁶⁴ Diese Analyse bezieht sich nur auf den ersten Teil der Millennium-Trilogie und auf die Informationen, die bis zu diesem Zeitpunkt von Lisbeth bekannt sind.

¹²⁶⁵ Larsson, S. 45.

Image war konservative Stabilität.“¹²⁶⁶ Ihre Erscheinung ist eher unweiblich. Sie wirkt wie

ein bleiches, anorektisch mageres Mädchen [...], das stoppelkurzes Haar und Piercings in Nase und Augenbrauen hatte. Auf ihren Hals war eine zwei Zentimeter große Wespe tätowiert, und um den Bizeps des linken Armes sowie um den Knöchel wand sich je ein weiteres Tattoo. Als sie einmal ein Top trug, hatte Armanskij [ihr Vorgesetzter, C. K.] außerdem feststellen können, dass ihr Schulterblatt noch ein größeres Tattoo in Gestalt eines Drachen zierte. Sie war eigentlich rothaarig, hatte ihr Haar jedoch pechschwarz gefärbt. Sie sah aus, als wäre sie gerade nach einer einwöchigen Orgie mit einer Hardrockgang aufgewacht.¹²⁶⁷

Sie hat die Schule ohne Abschlusszeugnis verlassen, sie hält sich nicht an regelmäßige Arbeitszeiten. Sie vermittelt einen unsteten, unberechenbaren Eindruck, ihr Blick hat durchdringende Wirkung: „Ihr Blick traf ihn so unvermutet, dass er sich fast wie ein Angriff anfühlte.“¹²⁶⁸ Nach Meinung ihres Vorgesetzten „bot sie sich als geradezu perfektes Opfer für jemanden an, der ihr übel wollte“¹²⁶⁹. Ihre Mutter lebt in einem Krankenhaus und scheint ihre einzige lebende Verwandte zu sein. Ihre Vergangenheit ist von Kontrollverlust, Angst und Gewalt geprägt. Zwölf Jahre hat sie „in sozialer und psychiatrischer Betreuung“¹²⁷⁰ verbracht und ist offiziell noch immer nicht für sich selbst verantwortlich. „[A]ls psychisch gestört eingestuft“¹²⁷¹ benötigt sie einen Betreuer und gesetzlichen Vormund. Nachdem ihr vorheriger Betreuer zu krank geworden ist, um diese Aufgabe zu übernehmen, muss sie sich mit ihrem neuen Betreuer Nils Bjurman auseinandersetzen, der ihr den Zugang zu ihrem eigenen Konto verwehrt und sich die Situation zunutze macht. Diese „sexuelle Belästigung und Ausnutzung einer Person in einem Abhängigkeitsverhältnis“¹²⁷² kommt für Lisbeth „der militärischen Machtdemonstration einer feindlichen Truppe gleich“¹²⁷³. Bjurman droht ihr schwerwiegende Konsequenzen an, falls sie ihr Schweigen bricht. Die Vorteile liegen auf seiner Seite: „*Das ist besser als mit einer Hure – sie wird von ihrem eigenen Geld bezahlt.*“¹²⁷⁴ Lisbeth ist es, aufgrund ihrer besonderen Situation, nicht möglich, die Polizei zu verständigen, zudem hat sie bereits Erfahrungen in dieser Richtung und glaubt, mit der Situation selbst zurechtkommen zu können:

¹²⁶⁶ Larsson, S. 47.

¹²⁶⁷ Larsson, S. 47f.

¹²⁶⁸ Larsson, S. 55.

¹²⁶⁹ Larsson, S. 69.

¹²⁷⁰ Larsson, S. 193.

¹²⁷¹ Ebd.

¹²⁷² Larsson, S. 264.

¹²⁷³ Ebd.

¹²⁷⁴ Larsson, S. 266. Hervorhebung im Original.

[S]chon mit achtzehn hatte Lisbeth Salander kein einziges Mädchen gekannt, das nicht zumindest einmal gegen seinen Willen irgendeine sexuelle Handlung hatte ausführen müssen.

In Lisbeth Salanders Welt war das ein natürlicher Zustand. Als Mädchen war sie Freiwild, vor allem, wenn sie eine abgetragene schwarze Lederjacke trug, eine gepiercte Augenbraue, Tattoos und null sozialen Status hatte.¹²⁷⁵

Lisbeth hat in der Schule gelernt, „sich mit Fäusten oder Waffen zur Wehr zu setzen“¹²⁷⁶ – alles andere als sexuell unerfahren hat sie „im Laufe der Jahre begonnen [...], Sex als vergnüglichen Zeitvertreib zu betrachten“¹²⁷⁷, wobei sie sich nicht auf das männliche Geschlecht beschränkt. Die Möglichkeit, in ein Frauenhaus zu gehen, zieht sie nicht in Betracht: „Frauenhäuser waren in ihren Augen etwas für *Opfer*, und als solches hatte sie sich noch nie gesehen.“¹²⁷⁸ Sie beschäftigt sich ernsthaft mit der Möglichkeit, Bjurman zu töten, entschließt sich aber dagegen. Sie entscheidet sich für einen anderen Plan: „Was sie brauchte, war eine Möglichkeit, ihren Betreuer und damit ihre eigene Situation zu *kontrollieren*.“¹²⁷⁹ Sie besorgt sich eine winzige Kamera von Milton Security, um den sexuellen Übergriff zu protokollieren, rechnet aber nicht damit, dass sie diesmal auf sadistische Art gequält und vergewaltigt werden wird: „Hier ging es nicht mehr um Zwang und Erniedrigung, sondern um systematische Brutalität. Viel zu spät ging ihr auf, dass sie Bjurman völlig falsch eingeschätzt hatte. Sie hatte ihn als Machtmenschen gesehen, nicht als waschechten Sadisten.“¹²⁸⁰ Für Lisbeth ergibt sich daraus eine wichtige Frage: „Der Sadist spezialisierte sich auf unselbständige Menschen, die in einem Abhängigkeitsverhältnis zu ihm standen. Rechtsanwalt Bjurman hatte sie zum Opfer auserkoren. Das gab ihr zu denken. Das verriet etwas darüber, wie die Umwelt sie wahrnahm.“¹²⁸¹ Sie zahlt es Bjurman mit gleichen Mitteln heim, mit Hilfe eines Elektroschockers:

Als er [Bjurman, C. K.] langsam wieder zu sich kam, lag er nackt auf dem Rücken auf seinem Bett, die Hände mit Handschellen gefesselt und die Beine qualvoll weit gespreizt. Wo die Elektroden mit seinem Körper in Kontakt gekommen waren, hatte er schmerzende Brandwunden. [...] Bjurman spürte plötzlich, wie ihm die kalte Angst in der Brust tobte, und er verlor vollkommen die Fassung. Er riss an seinen Handschellen. *Sie hatte die Kontrolle übernommen. Unmöglich.*¹²⁸²

Lisbeth vergewaltigt ihn mit einem Anal Plug, zeigt ihm den Film von ihrer eigenen Vergewaltigung, der ihr von nun an als Druckmittel dienen wird und legt ihre Bedingungen dar:

¹²⁷⁵ Larsson, S. 269.

¹²⁷⁶ Ebd.

¹²⁷⁷ Larsson, S. 276.

¹²⁷⁸ Larsson, S. 278. Hervorhebung im Original.

¹²⁷⁹ Larsson, S. 288. Hervorhebung im Original.

¹²⁸⁰ Larsson, S. 297.

¹²⁸¹ Larsson, S. 298.

¹²⁸² Larsson, S. 303. Hervorhebungen im Original.

„Ich werde dein Leben in Zukunft restlos kontrollieren. Wenn du es am wenigsten ahnst, vielleicht wenn du gerade im Bett liegst und schläfst, werde ich plötzlich mit diesem Ding hier in deinem Schlafzimmer stehen.“ Sie hielt die Elektroschockwaffe hoch. [...] „Sollte ich sterben ... wenn ich in einen Unfall gerate oder von einem Auto überfahren werde oder irgendetwas anderes ... dann werden Kopien des Films an alle Zeitungen geschickt.“¹²⁸³

Zum Abschluss tätowiert sie ihm die folgenden Worte auf den Bauch: „ICH BIN EIN SADISTISCHES SCHWEIN, EIN WIDERLING UND EIN VERGEWALTIGER“¹²⁸⁴. Von nun an hat sie wieder Kontrolle über ihr Konto und kann sich das Equipment leisten, das sie als professionell operierende Hackerin benötigt. Ihr Verhältnis zu Mikael Blomkvist, der in diesem Zusammenhang die idealisierte Figur ist, indem er als moralisch sauber, ehrlich und liebevoll dargestellt wird, unterscheidet sich von ihren sonstigen Beziehungen zu Männern. Als er entdeckt, wer in seinem Computer nach Daten gesucht haben muss, stattet er ihr einen überraschenden Besuch ab und macht ihr das Angebot einer Zusammenarbeit. Rasch entwickelt sich auch eine sexuelle Beziehung zwischen Lisbeth und Mikael, die jedoch vollkommen nach Lisbeths Bedingungen stattfindet. Zu ihm findet sie langsam Vertrauen, weil er ihr zuerst vertraut: „Verdammt, er hatte sie wie einen Menschen behandelt.“¹²⁸⁵ Deshalb werden ihre Schutzmechanismen hinfällig. Er mag sie, macht sich Sorgen um sie und um ihr Selbstbild. Als sie den Fall, dem Mikael auf der Spur ist, lösen können, gerät nicht Lisbeth, sondern Mikael selbst in die Hände des sadistischen Mörders Martin Vanger. Ihm drohen Tod und Vergewaltigung – Lisbeth kann ihn in letzter Minute retten.

„Mögen Sie Schmerz?“, fragte Lisbeth Salander.
Ihre Stimme klang rau wie Sandpapier. Mikael würde sein Leben lang nicht vergessen, wie ihr Gesicht aussah, als sie zum Angriff überging. Sie fletschte die Zähne wie ein Raubtier. Ihre Augen glänzten pechschwarz. Sie bewegte sich blitzschnell wie eine Spinne und schien sich nur noch auf ihre Beute zu konzentrieren, als sie den Golfschläger erneut schwang und Vangers Rippen traf.¹²⁸⁶

Lisbeth hat sich in Mikael verliebt, was ihr eher lästig ist:

Sie hielt ihn für einen guten Menschen, auch wenn sein Streber-Komplex manchmal überhandnahm. Außerdem war er unerträglich naiv in gewissen grundlegenden Moralfragen. Er war eine nachsichtige Natur und suchte ständig Erklärungen und psychologische Rechtfertigungen für das Tun der Menschen, weil er nicht begriff, dass die Raubtiere dieser Welt nur eine Sprache verstanden. Sie empfand einen fast schon lästigen Beschützerinstinkt, wenn sie an ihn dachte.¹²⁸⁷

¹²⁸³ Larsson, S. 308.

¹²⁸⁴ Larsson, S. 309.

¹²⁸⁵ Larsson, S. 468.

¹²⁸⁶ Larsson, S. 538.

¹²⁸⁷ Larsson, S. 652.

In „Verblendung“ kehrt sich das Verhältnis von idealisierter Frauenfigur und realistischer Männerfigur radikal um. Mikael ist eine Figur, die eher der Protagonist eines Superheldencomics zu sein scheint. Seine moralische Integrität und sein Gerechtigkeitsempfinden, sein vorbildliches Verhalten Frauen gegenüber, grenzen ihn von fast all jenen Männern ab, mit denen Lisbeth in ihrem Leben Erfahrungen machen musste oder auch freiwillig machte. Mikael ist es nicht um den Erhalt seiner Männlichkeit zu tun, sondern um *goodness* – vor allem seiner eigenen. Lisbeth hingegen hat *goodness* nie weitergeholfen, sie interessiert sich kaum für die moralischen Konsequenzen ihres eigenen Tuns. Weiblichkeit ist in Lisbeths Welt gleichbedeutend mit Schwäche, die ausgenutzt werden kann und die deshalb in ein rigores Kontrollsystem eingebettet werden muss. Kontrollverlust, den sie bereits so oft erlebt hat, muss mit allen Mitteln, auch mit Gegengewalt, verhindert werden. Im 21. Jahrhundert ist soziale Kompetenz explizit weiblich konnotiert. Lisbeth Salander hingegen ist eine Figur, die kaum soziale Kompetenz zeigt und sich mit asozialen Methoden Kontrolle verschaffen muss, die ihr mit ebenso asozialen Mitteln genommen wurde. So ist sie gegen das Rollenverständnis des 21. Jahrhunderts konzipiert – noch immer sind diejenigen ihrer Eigenschaften, die sie an den Tag legt, männlich konnotiert: Gewalt, Rachegefühle, aber auch ihre technische Begabung, während Mikael zugleich die moralische Festigkeit der viktorianischen Frau zeigt und eben jene soziale Kompetenz aufweist, die Lisbeth fehlt. Dass Lisbeth die wesentlich interessantere Figur von beiden ist, hat sicher damit zu tun, dass ihr Verhalten auch heute noch als deziderter Bruch mit dem Bild dessen, was Weiblichkeit ausmacht, betrachtet wird, sowohl von ihrer körperlichen Gestalt, als auch von ihrem Verhalten her.

2. 1. 4. 6 Zusammenfassung und Fazit

In allen fünf besprochenen Texten ist es vor allem die Thematik der Statik, die häufig mit Passivität und Kontrolllosigkeit gleichgesetzt wird, die den weiblichen Figuren und ihrer weiblichen Identität zu schaffen macht. Bemerkenswert ist, dass in „Die Leiden des jungen Werther“ (1787) wesentlich diffiziler mit diesen Zuschreibungen umgegangen wird als im 100 Jahre jüngeren „David Copperfield“ (1849-50). Im Text finden sich wenige Hinweise auf Lottes wahres Selbst, die „authentische“ Lotte ist nahezu unauffindbar. Dass sie gern tanzt, nicht mehr allzu gern anspruchsvolle Bücher liest und bisweilen abergläubisch zu sein scheint, bzw. die ihr anvertrauten Kinder zum Aberglauben erzieht, sind die wenigen Informationen, die durch Werthers übermächtige Projektion durchsickern. Es ist ihm selbst nicht möglich, ihr Portrait zu zeichnen – die Wirklichkeit, die seinen Briefen scheinbar zu entnehmen ist, ist alles andere als zuverlässig. Werther nimmt die Zuschreibung des Ideals an Lotte vor, sie wird keineswegs als perfekte Frau *gezeigt*. Von Lotte ist so wenig zu sehen, dass sie schattenhaft bleibt, ein Umriss, an dem Werther, trotz aller Beteuerungen, weniger interessiert ist als an seiner eigenen Empfindungswelt, die die Wirklichkeit immer mehr ersetzt. Die wirkliche Lotte ist nicht wichtig genug, um in Werthers Briefen eine eigene Realität zu erhalten –

dass sie Werther eben nicht liebt, sondern sich durch die so gewaltsam beteuerte Liebe eher angegriffen fühlt, äußert sich in ihrem Verdacht, dass es lediglich die Tatsache sei, dass sie bereits vergeben ist, die ihn aufs Höchste entflammt. Die erste Information, die Werther über sie erhält, ist die Verlobung mit Albert. Werthers Frauenbild versucht, Lotte seiner Fiktion nachzubilden, indem er sie in die Perfektion erhebt, alle Einwände beiseiteschiebt, als ihre erzieherischen Methoden in die Kritik geraten. Lotte ist die perfekte Frau und deshalb auch die perfekte Mutter. Dass die Frauenrolle so sehr mit Passivität (auch von Werther) gleichgesetzt wird, macht sie in seinen Augen zum willenlosen Spielball. Dass er Albert so großen Wert beimisst und sich in seinem Kampf so sehr auf ihn konzentriert, spricht nicht dafür, dass ihn überhaupt interessiert, was Lotte denkt und fühlt – er fokussiert sein Wollen lieber auf den Mann, den er als Lottes Besitzer betrachtet. Die vermutete Passivität wird Lotte so zum Verhängnis, obwohl ihre Lust am Tanz, die Chance, sich ausgelassen zu zeigen, nicht unbedingt dafür sprechen, dass sie sich, sittsam und gut, allen Vergnügungen verschließt. Lotte hat Lust an Bewegung, am Geschehen – sie entzieht sich Werthers Kontrolle und sicher ist das Szenario des Selbstmords als Versuch zu werten, Kontrolle über ihre Gefühlswelt zu erhalten. Lottes Status ist als das Ideal einerseits unmenschlich hoch, als wahre Person aber kaum vorhanden. Werther generiert sich seine eigene Realität, die Lottes Bild vollkommen vereinahmt und sie dennoch nicht zu zeigen vermag. Agnes Wickfield in „David Copperfield“ steht nicht aufgrund ihrer sozialen Stellung, sondern aufgrund ihrer moralischen Festigkeit weit über dem Protagonisten – so weit, dass er nie daran dachte, sie zur Frau zu nehmen. Auch hier geht es um das Bild, dass sich Copperfield als Ich-Erzähler von Agnes macht, aber dies erscheint, im Gegensatz zu Werthers Gefühlsrausch, in keinsten Weise problematisch. Agnes übermenschliche Ruhe, ihre perfekte Balance von Vernunft und Gefühl, heben sie tatsächlich vollkommen aus dem Geschehen heraus, sie wirkt statisch und unveränderbar, sie liebt Copperfield von Anfang an, verzichtet aber zu Doras Gunsten auf ihren Anspruch, ist sogar großzügig genug, um sich mit Dora anzufreunden und beweist auf diese Art ihre Opferbereitschaft – auch dass sie Uriah Heeps Zutraulichkeiten duldet und sich selbst für ihren Vater aufzugeben bereit ist, unterstreichen ihren perfekten Gehorsam. Die Überhöhung, die sie dafür in Copperfields Augen erfährt, wird als Preis dargestellt, der ihr für all ihre Mühen zufällt. Agnes ist keine wirkliche Figur, sie erscheint als Zufluchtsort, eben als das Ideal des Ewigweiblichen, an dem sich alle anderen weiblichen Figuren des Romans zu messen haben – ihre Tugend und ihre Opferbereitschaft sind jene, denen es nachzueifern gilt. Sie benötigt keinerlei Entwicklung und ihr Schicksal ist nur deshalb einigermaßen interessant, weil ihr endgültiges Glück so unbedingt von Copperfields Einsicht abhängt, dass er in ihr längst die perfekte Frau gefunden hat. Emilys Schicksal dagegen legt dar, was mit denjenigen passiert, die sich nicht so bereitwillig fügen wie Agnes und Doras enervierende Kindlichkeit spricht gegen eine unausgewogene Erziehung und deshalb für Agnes' ausgebildete Vernunft und ihre Praktikabilität in Sachen Haushaltsführung. Trotz dieser Fähigkeiten setzt Agnes sich dennoch nicht gegen Uriah Heep zur Wehr – sie schätzt ihren Wert geringer ein als den ihres Vaters und ist bereit, die Konsequenzen zu tragen. Agnes ist keinerlei Freiheit

erlaubt und es besteht Grund zum Zweifel, ob sie sie überhaupt wünscht. Emma Bovary in Gustave Flauberts „Madame Bovary“ (1857) hingegen befindet sich – ebenso wie Werther – in dem Dilemma zwischen Realität und Imagination, doch ihr gesellschaftlicher Status als Frau eines Provinzarztes verbietet ihr, das gewünschte Leben zum wahren Leben zu machen. Die sentimental Romane, die sie während ihrer Erziehung im Kloster verschlang, bilden für Emma die Realität nach, nach der sie sich sehnt; die Abenteuer, die weibliche Helden an der Seite von leidenschaftlichen Männern erleben, zeigen ihr eine Bewegtheit des Lebens, die nur unter Verlust der gesellschaftlichen Stellung zu haben ist. Ihre Enttäuschung darüber, sich zeitlebens an einen friedlichen, geistig und emotional trägen Mann gebunden zu sehen, drückt sich in verzweifelten Fluchtbewegungen aus – der Wunsch nach Mutterschaft ist eine von jenen Bewegungen. Es geht Emma offensichtlich nicht um Muttersein um des Kindes willen, sondern darum was Muttersein an ihrer eigenen Situation verbessern kann. Die Tatsache, dass sie sich lediglich für einen potentiellen Sohn interessiert, die Tochter aber kaum zur Kenntnis nimmt, deutet an, für wie aussichtslos sie die soziale Position des Weiblichen einschätzt. Ein Mensch, der auf diese Weise gebunden ist, erscheint ihr kaumentwicklungsfähig und ist deshalb der Mühe nicht wert. „Madame Bovary“ führt die zahlreichen Dilemmata, die der Status der bürgerlichen Frau in sich birgt, schmerzhaft deutlich vor Augen. Dass Emma sich schließlich leidenschaftlich außerehelichen Affären hingibt, erscheint als einzig mögliche Konsequenz eines derart eingeschnürten, bewegungslosen Lebens – Emma Bovary nimmt sich das Leben, als die vollkommene Entdeckung durch den Pfandleiher Lheureux droht, sobald das Heimliche offensichtlich wird und die Oberfläche zu erschüttern beginnt. Es ist Emma nicht möglich, die Balance zu finden, da dem Gefühl in ihrem Leben nicht annähernd genug Nahrung geboten wird. Die Flucht in Religion, Mutterschaft und Affären scheitert dramatisch und zeigt, dass die bürgerliche Gesellschaft das wahrhaft Menschliche nicht nur der Frauen, sondern auch der Männer bedroht. Emmas Enttäuschung über Charles beschert auch ihm schließlich kein glückliches Leben, ihr Selbstmord ist das Scheitern der respektablen Familie. Die Enge der Provinz und die Weite der sentimental Romane, die Emma so sehr für das wahre Leben halten will, finden in ihrem Geist zu keiner Balance, so wie auch Werther daran verzweifelt, dass sich die Realität partout nicht mit seinem Empfindenwollen übereinbringen lässt. Margaret Schlegel in E. M. Forsters „Howards End“ (1910) ist die Flucht aus der bürgerlichen Fassadenwelt, die doch nur Panik und Leere verbirgt, möglich. Sie erscheint ausgewogen durch ihre Komplexität, durch die Tatsache, dass es ihr gestattet ist, sich zu ändern. Sie geht die Ehe mit Henry Wilcox sehenden Auges ein und scheut sich nicht davor, sie auch wieder zu verlassen, als die Heuchelei ihr Gerechtigkeitsempfinden zu tief verletzt. In „Howards End“ wird die Weiblichkeit des beginnenden 20. Jahrhunderts der Weiblichkeit des Viktorianischen Ideals gegenübergestellt: Gebildet, mit unabhängigem Einkommen, sich für das Wahlrecht der Frauen einsetzend und daran gewöhnt, ihre eigenen Meinungen zu formulieren, stehen die Schlegel-Schwestern dem als statisch und naturhaft begriffenen Frauenbild gegenüber, das Ruth Wilcox verkörpert. Helen und Margaret Schlegel gewinnen ungemein an Welt und der Roman erlaubt ihnen, diese Unkonventionalität auch

wirklich zu leben. Leonard Basts Tod verhindert die Chance auf ein Zusammenleben, aber Helen wird ihr uneheliches Kind auf Howards End, dem früher so bürgerlich geprägten Wohnsitz der Wilcox', aufziehen. Margaret fällt die Entscheidung für eine Ehe mit Henry, obwohl sie von seiner außerehelichen Beziehung zu Jackie Bast weiß. Dass sie dazu in der Lage ist und die Implikationen der Situation sofort begreift, lässt sie in Henrys Augen als unweiblich erscheinen – er ist in der Ansicht verhaftet, Frauen sollten bzw. könnten nichts vom Fleischlichen, vom Begehren wissen – oder zumindest bürgerliche Frauen. „Howards End“ führt mit der Figur der Jackie Bast auch vor, was mit den Frauen geschieht, die der Fassadenexistenz des Bürgertums zum Opfer fallen. Sie sind gezwungen, sich einen Ausweg zu suchen und die bittere Armut, die Jackie an Leonards Seite erlebt, ist sicher keine Belohnung. Leonard selbst scheint durch seine Verbindung mit Jackie in Gefahr zu geraten – er verschließt sich seiner eigenen Familie durch diese Ehe und ist dennoch bereit, sein Versprechen zu halten, obwohl er durch die Begegnung mit den Schlegel-Schwestern andere Möglichkeiten aufgezeigt bekam. Margaret und Helen finden sich in der zusammenstürzenden Viktorianischen Welt zurecht, bemüht, die gesellschaftlichen Umstände auch tatsächlich zu verändern. Helens Entscheidung, Leonards Kind auszutragen, erschüttert Henry Wilcox' Sinn für Anstand wesentlich heftiger als der Umstand, dass er sich selbst als junger Mann die Hörner abstieß. Dass allein Helens Anwesenheit auf Howards End die Erinnerung an Ruth beschmutzen kann, lässt darauf schließen, wie tief verwurzelt das Frauenbild des Viktorianismus in seinem Denken ist – der Idealzustand, von dem er ausgeht, deckt sich keinesfalls mit der Realität. Schon Ruths Wunsch, Howards End an Margaret zu geben, nimmt er nicht für voll. Für ihn ist es weitaus bequemer, Ruths Andenken nur dann zu ehren, wenn es mit seinen eigenen Zielen und Ansichten übereinstimmt. Auch dies scheint Margaret zu begreifen und ihm zu verzeihen, da es ihr möglich ist, eben nicht nur das Ideal zu sehen, sondern den Menschen mit all seinen Unstimmigkeiten und Merkwürdigkeiten, trotz Panik und Leere. Auch sie heiratet, um ihren gesellschaftlichen Status zu erhöhen, ist aber bereit, diesen Status aufzugeben, da sie durch ihr Erbe über eigenes Einkommen verfügt. Margaret Schlegel erscheint als höchst komplexe Figur, in der Weiblichkeit mit Bewegtheit gleichgesetzt wird – ein modernes Idealbild. Lisbeth Salanders Frauenbild, bzw. ihr Bild von der weiblichen Situation im 21. Jahrhundert ist dagegen ungemein düster. Durch Erfahrungen von Gewalt und Kontrollverlust geprägt, ist sie verzweifelt darum bemüht, ihre Selbständigkeit, die im 21. Jahrhundert als selbstverständlich angesehen wird, zu bewahren. Auch hier tut sich eine Kluft zwischen Ideal und Ist-Zustand auf. Lisbeths Erfahrungen sprechen keineswegs von einer befreiten Weiblichkeit, sondern von dem, was immer noch hinter dem respektablen Schein vor sich geht. In „Verblendung“ (2005) wird Männlichkeit sehr nah mit Gewalt assoziiert. Der einzige Mann, dem Lisbeth Vertrauen schenken kann, ist ebenfalls so sehr idealisiert dargestellt, dass man ihn kaum als realen Menschen wahrnehmen kann. Lisbeths Bemühungen, der Opferrolle zu entkommen deuten darauf hin, dass sie Opfersein mit Weiblichkeit gleichsetzt, da all ihre Erfahrungen diese Verknüpfung bestärken. Wenn sie die Tatsache, dass sie als Frau männlicher Gewalt ausgesetzt ist, als natürlich begreift, ergibt sich im

Rückschluss, dass sie in jedem Mann den potentiellen Vergewaltiger sieht. Ein männer- und deshalb menschenfeindliches Bild, das von Mikael Blomqvist nur bedingt revidiert werden kann. Lisbeth prägt sich durch ihre Devianz ein – durch ihr Bestreben, mit gleichen Mitteln zurück zu schlagen, ein Vorgehen, das als zutiefst unweiblich empfunden wird. Sie setzt Gewalt ein, um sich selbst zu schützen – die Kontrolle zurück zu erlangen, die zugleich das Idealbild der Frau im 21. Jahrhundert ist und der einzig mögliche Weg, die Balance zu erlangen, die ihr das Leben ermöglicht. Sie ist gegen die Behauptung konzipiert, dass der Frau des 21. Jahrhunderts jegliche Türen offenstehen und dass ihr eigener Wille das Entscheidende ist – und gegen die positiven Stereotypen von Frauen als natürlich sozial kompetente Menschen. Sie ist zur Gewalt bereit; auch wenn der Zweck die Mittel heiligt, ist das radikale Vorgehen, das sie im Fall ihres neuen Vormundes wählt, von dem Wunsch durchdrungen, Gleiches mit Gleichem zu vergelten. Die Tätowierung, die sie ihm mit auf den Weg gibt, brandmarkt ihn auf ähnliche Weise, wie sie ihr Status als unmündige Frau. Status wird in „Verblendung“ mit Freiheit gleichgesetzt, Entscheidungsfreiheit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das Spiel zwischen Realität und Ideal in allen fünf analysierten Texten das zentrale Thema bildet bzw. die wichtigsten Fragen aufwirft. Selbst in „David Copperfield“ muss die Frage auftauchen, inwieweit Copperfields Bild von Agnes der realen Frau entsprechen kann. Die Frage nach dem Status ist ebenfalls mit diesem Thema verknüpft – da der gesellschaftliche Status der Frauenfiguren in allen fünf Texten unter dem der männlichen Protagonisten einzuordnen ist, ist es die Nähe zum Ideal, die für die Erhöhung der Frau von Bedeutung wird. Moralischer Status anstatt von gesellschaftlichem Status rückt in den Mittelpunkt. Das positive Vorurteil der moralischen Überlegenheit der Frau wird für all diese weiblichen Figuren zum Problem – bis zum Verschwinden der Figur hinter dem Stereotyp, wie es Werthers Lotte erfahren muss – oder bis zur drohenden Erstarrung, wie die der Emma Bovary. Auch der Umkehrschluss, nämlich Männer per se als die moralisch fragwürdigeren Menschen zu betrachten, ist nicht weniger problematisch – Lisbeth Salanders Universalverdacht der Männlichkeit macht dies nur allzu deutlich.

3. GESCHLECHTERMISCHUNG

Im dritten Kapitel dieser Arbeit sollen kurz verschiedene historische Konzepte des gleichgeschlechtlichen Begehrens vorgestellt werden. Darauf aufbauend wird zunächst ein kurzer Exkurs folgen, in dem zwei Beispiele von Frauen betrachtet werden, die beide für längere Zeit als Mann lebten. Im Anschluss wird der Weg nachvollzogen, den die Thematik des gleichgeschlechtlichen Begehrens durch die Literatur nahm – von Werken der klassischen Moderne bis zur Jugendkultur und -literatur des 21. Jahrhunderts.

3.1 Konzepte gleichgeschlechtlichen Begehrens

David M. Halperins grundlegender Aufsatz „Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität“ (erstmalig 2000) identifiziert „vier prähomosexuelle[] Kategorien“¹²⁸⁸ der „Effemination“¹²⁸⁹, der „Päderastie oder ‚aktiven Sodomie‘“¹²⁹⁰, der „Freundschaft oder männlichen Liebe“¹²⁹¹ und der „Passivität oder Inversion“¹²⁹². Halperin argumentiert, „daß eine Geschichte männlicher Homosexualität nicht existiert, zumindest gibt es keine singuläre und einheitliche Geschichte männlicher Homosexualität“¹²⁹³. Das Konzept der Homosexualität dürfe nicht unreflektiert auf alle historischen Manifestationen gleichgeschlechtlichen Begehrens angewandt werden, da das moderne Konzept der Homosexualität stets eine bestimmte, auf Identität geprägte Interpretation mit sich trage.

Effemination

Halperin betont, dass das Konzept der Effemination nicht notwendigerweise mit gleichgeschlechtlichem Begehren einhergeht, sondern sich generell auf Männer bezog, die „von männlichen Geschlechternormen abwichen, sofern sie die sanfte Option der Liebe der harten Option des Krieges vorzogen“¹²⁹⁴: „Effemination hat traditionellerweise als Zeichen heterosexuellen Exzesses bei Männern fungiert.“¹²⁹⁵

Päderastie, Sodomie

Das Konzept der Päderastie veranschaulicht die Hierarchisierung sexueller Handlungen. Noch im 19. Jahrhundert wurde sehr genau zwischen der passiven

¹²⁸⁸ Halperin, David M.: Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität. Aus dem Amerikanischen von Jörg Köbke. In: Andreas Kraß (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies. Frankfurt a. M. 2003, S. 171–221, S. 178.

¹²⁸⁹ Ebd.

¹²⁹⁰ Ebd.

¹²⁹¹ Ebd.

¹²⁹² Ebd.

¹²⁹³ Ebd.

¹²⁹⁴ Halperin, S. 181.

¹²⁹⁵ Halperin, S. 183.

Disposition und jener des aktiven Mannes unterschieden, mithilfe der Kategorien der „Perversion“ und „Perversität“¹²⁹⁶: „Demgemäß zeigte eine invertierte, die Geschlechterrolle überschreitende oder passive sexuelle Orientierung eines Mannes stets ‚Perversion‘ an, wohingegen die sexuelle Penetration eines untergeordneten Mannes als bloße ‚Perversität‘ angesehen werden konnte.“¹²⁹⁷ Diese „systematische Arbeitsteilung“¹²⁹⁸ in Subjekt und Objekt „repräsentiert sexuelle Vorlieben ohne sexuelle Orientierung“¹²⁹⁹, da es nicht so sehr um Lust als um soziale Stellung gehe; der penetrierte Mann werde mit „Ruhm, Protektion, Geschenken oder Geld“¹³⁰⁰ entlohnt.

Freundschaft

Im Gegensatz zum Konzept der Päderastie bezieht sich das Konzept der Freundschaft auf Männer von gleicher sozialer Stellung, die einander in „uneigennützig[e] Liebe“¹³⁰¹ zugetan sind:

Die Freundschaft tugendhafter Männer wird durch eine uneigennützig[e] Liebe charakterisiert, die zur Verbindung zweier individueller Identitäten führt und somit dazu, daß sie nicht mehr ohne einander leben wollen und bereit sind, mit oder für den anderen zu sterben.¹³⁰²

Halperin stellt fest, dass moderne Interpretationen von solchen Freundschaftsbeziehungen allzu rasch zu dem Schluss gelangen, dass in diesem Fall unterdrückte erotische Leidenschaft existieren müsse, aber gerade die „Gleichwertigkeit“¹³⁰³ beider Parteien spreche eher dagegen:

Bei körperlicher Liebe, zumindest wie sie im kulturellen Horizont der Männerwelt gesehen wird, geht es um Penetration und daher um Stellung, Über- und Unterlegenheit, Rang und Status, Geschlecht und Differenz. Bei Freundschaft [...] geht es hingegen um Gleichheit: Gleichheit von Rang und Status, Gleichheit des Gefühls, Gleichheit der Identität.¹³⁰⁴

Die moderne „Neigung, Begehren mit Sexualität zu assoziieren“¹³⁰⁵ dürfe nicht auf alle mann-männlichen Beziehungen projiziert werden.

Inversion

Im Gegensatz zur passiven Sexualität im Konzept der Päderastie wird der Sexualität des Invertierten Lust zugesprochen. Invertierte Männer werden „als

¹²⁹⁶ Halperin, S. 185.

¹²⁹⁷ Ebd.

¹²⁹⁸ Halperin, S. 189.

¹²⁹⁹ Ebd.

¹³⁰⁰ Ebd.

¹³⁰¹ Halperin, S. 194.

¹³⁰² Ebd.

¹³⁰³ Halperin, S. 196.

¹³⁰⁴ Ebd.

¹³⁰⁵ Halperin, S. 195.

Leute betrachtet, die Begehren, Subjektivität und Geschlechtsidentität einer Frau besitzen“¹³⁰⁶. Invertierte können heterosexuelle sexuelle Handlungen begehen und trotzdem invertiert bleiben, „[b]ei Inversion geht es nicht um Sexualität, sondern um Geschlecht“¹³⁰⁷, das heißt, um Geschlechts*identität*. So wird davon ausgegangen, dass sich Inversion auf die Äußerlichkeit des invertierten Mannes auswirkt:

Einen Sodomiten oder Päderasten kann man nicht immer mit bloßem Auge erkennen. Ein Invertierter fällt dagegen auf, weil die Verkehrung der Geschlechtsidentität sein persönliches Auftreten beeinflusst und seine Einstellung, seine Gestik und sein Benehmen formt.¹³⁰⁸

Halperin weist darauf hin, dass „[i]n der gesamten europäischen Geschichte der sexuellen Repräsentation“¹³⁰⁹ eine „bemerkenswerte konsistente Emphase auf der devianten Morphologie des Invertierten“¹³¹⁰ liege. Die Inversion zeichne eine „konsistente *Lesbarkeit*“¹³¹¹ aus – körperliche Manifestationen, die auch im Stummfilm nicht zu verkennen waren: „Jeder scheint zu wissen, wie ein Invertierter aussieht und wie er sich benimmt, sogar wenn kein normaler Mensch einen nachzuahmen vermöchte.“¹³¹² So lieferte diese körperliche Manifestation „Neurologen und Psychiatern des ausgehenden 19. Jahrhunderts die klinische Grundlage für die erste systematisch angelegte wissenschaftliche Konzeptualisierung und Definition pathologischer (oder pervertierter) sexueller Orientierung.“¹³¹³ Gegenstück des als Frau im falschen Körper betrachteten Invertierten ist die *mannish woman*. Im Konzept der Inversion findet sich grundsätzlich die Möglichkeit, auch gleichgeschlechtlich begehrende Frauen miteinzubeziehen, ebenso wie im Konzept der Freundschaft.

*Homosexualität*¹³¹⁴

Die Bezeichnung „Homosexualität“ ist an sich ein sehr neutraler Begriff, er bezog sich ursprünglich „einfach auf einen sexuellen Trieb, der auf Personen desselben anatomischen Geschlechts gerichtet war“¹³¹⁵ – aber gerade der „Minimalismus“¹³¹⁶ habe, so Halperin, eine spätere Übernahme von Autoren und Theoretikern begünstigt, die ihn „ihren jeweiligen ideologischen Zielen entsprechend“¹³¹⁷ manipulierten. Im Konzept der Homosexualität identifiziert Halperin mindestens drei unterschiedliche Unterkonzepte, die von ersterem

¹³⁰⁶ Halperin, S. 198.

¹³⁰⁷ Halperin, S. 199.

¹³⁰⁸ Halperin, S. 201.

¹³⁰⁹ Ebd.

¹³¹⁰ Ebd.

¹³¹¹ Halperin, S. 203. Hervorhebung im Original.

¹³¹² Halperin, S. 201.

¹³¹³ Halperin, S. 206.

¹³¹⁴ Ausführlichere Darstellung des Begriffes *Homosexualität* in Kapitel 3. 2.

¹³¹⁵ Halperin, S. 212.

¹³¹⁶ Ebd.

¹³¹⁷ Ebd.

absorbiert wurden: a) „die psychiatrische Vorstellung einer pervertierten oder pathologischen *Orientierung*“¹³¹⁸, b) „die psychoanalytische Vorstellung einer gleichgeschlechtlichen *sexuellen Objektwahl* oder eines entsprechenden Begehrens“¹³¹⁹ und c) „die soziologische Vorstellung eines *sexuell abweichenden Verhaltens*“¹³²⁰. Halperin stellt zusammenfassend fest:

So ist für die moderne Definition von „Homosexualität“ weder die Vorstellung einer Orientierung, noch einer Objektwahl, noch eines Verhaltens allein ausreichend; vielmehr scheint sie von einer instabilen Verbindung aller drei Aspekte abzuhängen.¹³²¹

Die Kategorie der Homosexualität trifft sowohl für den aktiven als auch für den passiven Partner im Geschlechtsakt zu, sie ist nicht mit dem Aspekt der Hierarchisierung befasst. Im Konzept der Homosexualität „verblaßt [...] die Bedeutung von Geschlecht und Geschlechterrolle für die Charakterisierung sexueller Handlungen und sexuell Handelnder“¹³²². Zudem kann Homosexualität ebenso auf gleichgeschlechtlich begehrende Frauen bezogen werden, „deren äußeres Erscheinungsbild und Verhalten in geschlechtsspezifischer Hinsicht normativ ist“¹³²³. Wie im Konzept der Freundschaft gehe es im Konzept der Homosexualität um Egalität, so Halperin: „Homosexuelle Beziehungen werden nicht länger zwanghaft über die Polarisierung von Identitäten und Rollen (aktiv/passiv, insertiv/rezeptiv, maskulin/feminin, Mann/Knabe) strukturiert.“¹³²⁴ Sexualität wird so „als Medium persönlicher Individuation“¹³²⁵ gewertet, „[d]enn sexuelle Objektwahl fügt sich zu einer Vorstellung von sexueller Orientierung, und zwar so, daß sexuelles Verhalten als Ausdruck einer grundlegenden und permanenten psychosexuellen Kennzeichnung des menschlichen Subjekts gedacht wird.“¹³²⁶ Durch das Konzept Homosexualität werden neue Grenzen (zur Heterosexualität) gezogen¹³²⁷, homosexuell ist, im Gegensatz zu Sodomie, etwas, das man *ist*, nicht etwas, das man *tut*.

¹³¹⁸ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹³¹⁹ Halperin, S. 213. Hervorhebung im Original.

¹³²⁰ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹³²¹ Ebd.

¹³²² Halperin, S. 214.

¹³²³ Ebd.

¹³²⁴ Halperin, S. 216.

¹³²⁵ Halperin, S. 217.

¹³²⁶ Ebd.

¹³²⁷ Vgl. Halperin, S. 219.

3.2 Homosexualität in der Literatur der Moderne

Zum Ende des 19. und zum Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich die Sichtweise auf die gleichgeschlechtliche Liebe in der Öffentlichkeit – insbesondere durch deutsche Publikationen, so zum Beispiel durch die „Social-juristischen Studien über mannsmännliche Geschlechtsliebe“ des Rechtsanwaltes Carl Heinrich Ulrichs, die 1864 in Leipzig veröffentlicht worden waren, und später durch Havelock Ellis und Richard Krafft-Ebing, deren Namen auch in vielen Romanen der Zeit genannt werden. Havelock Ellis, der Verfasser des vielgelesenen Buches „Sexual Inversion“ (1897), schrieb das Vorwort zur Erstausgabe von Radclyffe Halls verbotenen lesbischen Roman „The Well of Loneliness“ (1928). Ulrichs’ Schrift spielt ebenfalls eine wichtige Rolle in diesem Werk – sie hilft dem Vater der Protagonistin, das Verhalten seiner Tochter einzuordnen und ihm mit Verständnis zu begegnen. Bemerkenswert ist Ulrichs’ Sprechhaltung in seinem „[s]ocial-juristischen“ Traktat: In der Einleitung wendet er sich aus einer Position an seine Leserschaft, die klar zu verstehen gibt, dass auch er der „mannsmännliche[n] Liebe“¹³²⁸ zugetan ist: „Eure Sympathie steht uns nicht zur Seite. Im Gegentheil, ungezügelter Antipathie lodert in euch gegen uns und gegen eine Liebe, deren zauberische Gewalt und deren himmlische Herrlichkeit ihr nicht einmal leise zu ahnen befähigt seid.“¹³²⁹ Der Verfasser der Studien spricht fortwährend von einem „uns“¹³³⁰ – und wie bereits aus dem vorangegangenen Zitat hervorgeht, betont er die Unfähigkeit seines heterosexuellen Publikums, ihm nachzufühlen. Die Studie erschien anonym im Selbstverlag und ist offensichtlich an heterosexuelle Männer gerichtet, doch die Hoffnungen dieser „Rechtfertigung der mannsmännlichen Liebe“¹³³¹ liegen eher auf den Frauen:

Eine ganz andere Stellung, als ihr Männer, werden vermuthlich wissenschaftlich gebildete F r a u e n z i m m e r zur mannsmännlichen Liebe einnehmen; freilich auch sie erst, nachdem sie meine Verstandesgründe werden erkannt haben. [...] Denn sie halte ich, ihrer weiblichen Natur wegen, für fähig, unsere Liebe auch mit dem Empfindungsvermögen zu erfassen, d. i. sie nachzuempfinden; was bei euch undenkbar ist.¹³³²

Ulrichs trifft eine Unterscheidung der Männer in *Urninge* und *Dioninge*. Dioninge empfinden „geschlechtliche Liebe zu Weibern, geschlechtlichen Horror vor Männern“¹³³³, Urninge sind „eine zwitterähnliche besondere geschlechtliche Menschenklasse“¹³³⁴:

¹³²⁸ Ulrichs, Carl Heinrich: Social-juristische Studien über mannsmännliche Geschlechtsliebe. Leipzig 1864, S. viii.

¹³²⁹ Ebd.

¹³³⁰ Ebd.

¹³³¹ Ebd.

¹³³² Ulrichs, S. ix.

¹³³³ Ulrichs, S. 1.

¹³³⁴ Ulrichs, S. 5.

Selbstständig stehen wir da, neben Männern und neben Weibern, völlig abgesondert von beiden, die wir weder völlig Mann noch völlig Weib sind, beiden von Natur aus gleich fern stehend: wenn schon durch künstlich anerzogene Männlichkeit der Classe der Männer uns nähernd; ebenso auch in unserer socialen Stellung, wie auch vielleicht in *geistiger Leistungsfähigkeit*, den Männern gleich stehend.¹³³⁵

Ulrichs' Ansatz ist separatistisch und anbiedernd, dennoch trug die Schrift entscheidend zu einer gemilderten Wahrnehmung der gleichgeschlechtlichen Liebe in der gebildeten Öffentlichkeit bei. Auch die Begriffe *Homosexualität* und *Heterosexualität* stammen aus der deutschen Forschung dieser Zeit. Karl Maria Kertbeny „verwandte den Terminus ‚Homosexualität‘ [1869, C. K.] in einer Reaktion auf einen Paragraphen des preußischen Strafrechts, der sexuelle Beziehungen zwischen Männern kriminalisierte“¹³³⁶. Kertbeny unterteilte Homosexuelle „in verschiedene Kategorien: in ‚aktive‘, ‚passive‘ und ‚platonische‘ Homosexuelle sowie solche, die die Gesellschaft von Mitgliedern ihres eigenen Geschlechts lieben, ohne Geschlechtsverkehr mit ihnen haben zu wollen“¹³³⁷. Der Begriff *invert*, den Havelock Ellis prägte, geht von der Vorstellung eines Individuums aus, das äußerlich ein Mann, aber innerlich eine Frau (oder umgekehrt) ist.¹³³⁸ Der bereits erwähnte Roman „*The Well of Loneliness*“, in dem Ulrichs' Studie eine so bedeutende Rolle spielt (dass sie erwähnt wird, erlaubt schließlich auch dem Lesenden, Rückschlüsse zu ziehen), handelt zum Teil in der Pariser Lesbenszene, doch es sind vor allem die Kindheit und das Erwachsenwerden der Protagonistin Stephen Gordon, die den Roman bis heute zu einem der einflussreichsten Werke mit explizit lesbischem Inhalt machen.¹³³⁹ Stephens Vater wünscht sich verzweifelt einen Sohn, deshalb erhält sie einen männlichen Vornamen und wird wie ein Junge erzogen, insbesondere ihr reiterliches Können und ihr Geschick beim Fechtunterricht demonstrieren Furchtlosigkeit und Ritterlichkeit. „*The Well of Loneliness*“ war maßgeblich an einer Art Legendenbildung beteiligt. Der/die Homosexuelle an sich wurde im 20. Jahrhundert ein bestimmter Personentyp: „*The Well* is a key text in popularising this idea of a ‚personage‘, an individual with a significantly different childhood and a tell-tale appearance.“¹³⁴⁰

Stephen sieht ihrem Vater zum Verwechseln ähnlich, trägt am liebsten Männerkleidung und verachtet die verzärtelte und weiblich hinterhältige Art ihrer jungen Geschlechtsgenossinnen. Ihre Freundschaft mit Martin Hallam, die ihr komplettes Umfeld aufatmen lässt, ist vorüber, sobald er ihr seine Liebe gesteht – die Liebe zu einem Mann ist für Stephen nicht vorstellbar. Gemäß der sexuellen Erziehung eines englischen Gentleman ist Stephens erste (allerdings

¹³³⁵ Ebd. Eigene Hervorhebung.

¹³³⁶ Smalls, James: *Homosexualität in der Kunst*. Aus dem Amerikanischen von Dr. Martin Goch. New York 2003, S. 7.

¹³³⁷ Ebd.

¹³³⁸ Siehe Kapitel 3. 1.

¹³³⁹ Saxey: Introduction. In: Hall, Radclyffe: *The Well of Loneliness*. Introduction and Notes by Esther Saxey. Ware 2005, S. v–xxv, hier S. vi.

¹³⁴⁰ Saxey, S. ix.

unerwiderte) Liebe das Hausmädchen Collins. In „The Well of Loneliness“ wird das Wort *queer* besonders häufig benutzt – Stephens Jugend ist erfüllt von „many queer hopes and queer longings, queer joys and even more curious frustrations“. ¹³⁴¹ Auf einer Fuchsjagd hat Stephen das Gefühl, als sei sie das gehetzte Wild:

She fancied that she was being pursued, that the hounds were behind her instead of ahead, that the flushed, bright-eyed people were hunting her down, ruthless, implacable, untiring people – they were many and she was one solitary creature with every man’s hand against her. [...] The whole world was hunting her down with hatred, with a fierce, remorseless will to destruction [...]. ¹³⁴²

„The Well of Loneliness“ zelebriert die Außenseiterrolle der Protagonistin, die sich mit dem Fuchs identifiziert, gehetzt und gehasst. Ihre erste Affäre hat Stephen mit der verheirateten Amerikanerin Angela, die hin- und hergerissen ist zwischen der Anziehungskraft der jungen Frau und ihrem Abscheu vor Stephens Widernatürlichkeit, ihre Küsse sind „painful and terrible sterile“ ¹³⁴³. Die Beziehung zerbricht, Stephens Selbsthass nimmt extreme Formen an:

That night she stared at herself in the glass; and even as she did so she hated her body with its muscular shoulders, its small compact breasts, and its slender flanks of an athlete. All her life she must drag this body of hers like a monstrous fetter imposed on her spirit. This strangely ardent yet sterile body that must worship yet never be worshipped in return by the creature of its adoration. She longed to maim it, for it made her feel cruel; it was so white, so strong and so self-sufficient; yet withal so poor and unhappy a thing that her eyes filled with tears and her hate turned to pity. She began to grieve over it, touching her breasts with pitiful fingers, stroking her shoulders, letting her hands slip along her straight thighs – Oh, poor and most desolate body! ¹³⁴⁴

Stephen ist ein *invert* – ihr Inneres drückt sich auch in ihrem androgynen Körper aus und sie hasst und bemitleidet sich gleichermaßen für diese „monstrous fetter“ ¹³⁴⁵, die Außenstehenden ihren inneren Zustand verrät. Mit ihrem Vater, der aber bald durch einen tragischen Unfall ums Leben kommt, verbindet Stephen eine tiefe Liebe; er ist der einzige, der sie überhaupt verstehen, ihr Verhalten nachvollziehen kann. Ihre Mutter, lange Zeit ahnungslos, ist entsetzt, als sie die wahre Natur ihrer Tochter erkennen muss:

„All your life I’ve felt very strangely towards you“, she [her mother, C. K.] was saying, „I’ve felt a kind of physical repulsion, a desire not to touch or be touched by you – a terrible thing for a mother to feel – it has often made me deeply unhappy. [...] It is you who are unnatural, not I. And this thing that you are is a sin

¹³⁴¹ Hall, Radclyffe: The Well of Loneliness. Introduction and Notes by Esther Saxey. Ware 2005, S. 61.

¹³⁴² Hall, S. 111.

¹³⁴³ Hall, S. 131.

¹³⁴⁴ Hall, S. 169.

¹³⁴⁵ Ebd.

against creation. Above all is this thing a sin against the father who bred you, the father whom you dare to resemble. [...] I can only thank God that your father died before he was asked to endure this great shame. As for you, I would rather see you dead at my feet than standing before me with this thing upon you – this unspeakable outrage that you call love [...].“¹³⁴⁶

Nach diesem Streit verlässt Stephen ihr Elternhaus, flüchtet als Schriftstellerin nach London. Sie hat Erfolg mit ihrem ersten Roman, doch die Arbeit am zweiten schleppt sich. Stephen gibt ihrer körperlichen und seelischen Verfassung die Schuld: „I shall never be a great writer because of my maimed and insufferable body [...].“¹³⁴⁷

In London hat sie Kontakt zu männlichen Homosexuellen, die ihr von der Szene in Paris berichten – Stephen reist ebenfalls nach Paris und wird in die einschlägigen Salons eingeladen, auch in den der Valérie Seymour. Doch Stephen ist noch zu sehr in ihrer Außenseiterrolle verhaftet, fühlt sich nicht zu Valérie hingezogen. Trotzdem lässt sie sich am linken Seineufer in der Rue Jacob nieder (derselben Straße, in der sich auch das Anwesen Nathalie Clifford Barneys befand, einer der berühmtesten Sapphistinnen in Paris). 1914, bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs, tritt Stephen in die London Ambulance Column ein, wird Fahrerin für Ambulanzwagen, wie z. B. auch Dolly Wilde, Oscar Wildes lesbische Nichte.¹³⁴⁸ Hier trifft sie auf die sehr feminine Mary, in die sie sich verliebt und mit der sie nach dem Krieg in Paris zusammenlebt. In dieser Beziehung sind die Rollen klar verteilt: Stephen ernährt beide mit ihrer Schriftstellerei, Mary führt den Haushalt.

Doch obwohl sie in Paris, dem Homosexuellen-Mekka des frühen 20. Jahrhunderts zuhause sind, fühlen sie sich nicht akzeptiert, sondern lediglich mit anderen *queer people* zusammengepfercht, abgeschoben in die dreckigsten Kneipen. Mary ist unglücklich, beginnt immer mehr zu trinken und verliebt sich schließlich ausgerechnet in Stephens Jugendfreund Martin Hallam. Stephen ist außer sich vor Schmerz. Der Roman endet mit einer Forderung Stephens an Gott: „We have not denied You; then rise up and defend us. Acknowledge us, O God, before the whole world. Give us also the right to our existence!“¹³⁴⁹

Die meisten Romane der Moderne, die Homosexualität thematisieren, beschreiben die homosexuellen Szenen der Metropolen, insbesondere Paris und Berlin. In „The Well of Loneliness“ wird die Lebenssituation von lesbischen Paaren detailliert beschrieben, der Schmutz, die Verzweiflung. Das Paar Barbara und Jamie (ebenfalls sehr klar in weibliche und männliche Rolle aufgeteilt) dient als Anschauungsbeispiel. Jamie ist Komponistin, Barbara ihre Frau. Sie sind arm, die Wohnung bleibt kalt, Barbaras Gesundheit leidet. Als sie schließlich an Lungenentzündung stirbt, nimmt auch Jamie sich das Leben.

¹³⁴⁶ Hall, S. 182.

¹³⁴⁷ Hall, S. 197.

¹³⁴⁸ Vgl. Schenkar, Joan: Truly Wilde. The unsettling story of Dolly Wilde, Oscar's unusual niece. New York 2000.

¹³⁴⁹ Hall, S. 399.

Klaus Manns Erstlingsroman „Der fromme Tanz“ (1926) z. B. spielt in der Homosexuellen-Szene in Berlin und zeigt ähnliche Verhältnisse. Der aus gutem Hause stammende Andreas Magnus verlässt das traute Heim in der Provinz, um in Berlin sein Glück zu machen. Berlin ist dunkel, grau und schmutzig – die Betten, die er bezahlen kann, voller Ungeziefer. Als er das Fräulein Franziska kennenlernt, lässt er sich von ihr in die Pension Meyerstein mitnehmen, in der unter anderem lesbische Paare und der Cabaret-Tänzer Paulchen wohnen. Paulchen wird als Stereotyp des effeminierten Mannes präsentiert, er hat eine „hoh[e], fast quiekend[e] Stimme“¹³⁵⁰, einen „sorgfältig geschminkten Damenmund“¹³⁵¹ und ein Gesicht, „säuberlich gepflegt mit allen Wässerchen und Essenzen, [...] weißlich wie Milch und so leer, wie Andreas noch niemals ein Gesicht gesehen hatte. Glanzlos und beängstigend matt sahen aus diesem Gesicht die Augen Andreas an.“¹³⁵² Aus Geldmangel muss auch Andreas sich bald im Cabaret verdingen, als singender Matrose verkleidet. Auch er beginnt sich bald zu verändern: „Und ihm war, als sähe er selbst schon Züge eines frühen Welkens um diesen blutrot aufgesetzten Mund, der mit seiner Künstlichkeit alles beflecken mußte, was er berührte, um diese viel zu weiß geschminkten Wangen.“¹³⁵³ Als Cabaret-Sänger prostituiert sich Andreas mit den reichen Geschäftsmännern, die das verrufene Lokal besuchen: „Er hatte keine Anklage für seine Verderbtheit, er fand keinen Vorwurf für seinen Schmutz, wegen dessen so viele ihm das katastrophale Ende prophezeien zu müssen glaubten. Er ging nur darin umher und schaute [...]“¹³⁵⁴ Das einschlägige Milieu wird von Mann mit einer Faszination für das Abgelebte, Plüschige und Schäbige beschrieben, bishin zum Personal:

Von diesen Lokalen liebte Andreas das „Paradiesgärtlein“ am meisten, es war im ersten Stock eines eleganten Hauses gelegen, man stieg eine rot ausgeschlagene Treppe hinauf und wurde oben mit besonders neckischem Jubel empfangen. Hier war „Rosenblättchen“ zu finden, alternd schon, aber tannenschlank. Wenngleich er um Mund und Wange schon ein wenig zu welken begann, er tänzelte um so biegsamer und trug seinen rotbraun gefärbten Lockenkopf immer charmant wie eine Operettendiva. [...] [I]n einer Ecke saß der kleine Boris, sanft und benommen vom Gifte, das er dauernd nahm, das zarte Gesicht müde aufgestützt, die Augen rührend verdunkelt von innen heraus.¹³⁵⁵

Der Tänzer im Etablissement singt „Willst du einen Freier haben, mußt du auf Tauentzien traben – “¹³⁵⁶; Boris „allein an seinem Tischchen, nahm, halb der Wand zugewendet, eilig eine jener kleinen weißen Prisen, die so appetitlich wirkten wie Schnupftabak, die kühl in der Nase waren wie Pfefferminz – und am

¹³⁵⁰ Mann, Klaus: Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend. Mit einem Nachwort von Detlef Grumbach. Reinbek 2004, S. 70.

¹³⁵¹ Ebd.

¹³⁵² Ebd.

¹³⁵³ Klaus Mann, S. 89.

¹³⁵⁴ Klaus Mann, S. 91.

¹³⁵⁵ Klaus Mann, S. 96.

¹³⁵⁶ Klaus Mann, S. 97.

Ende so seltsame Folgen zeitigten“¹³⁵⁷. Der Berliner Drogensumpf steht im krassen Gegensatz zu der Liebe, die Andreas für den heterosexuellen Niels empfindet. Er lernt ihn nicht in Berlin, sondern auf dem Lande kennen, wo der 18-jährige Niels bei einer älteren Frau als Hausfreund lebt. Aber Niels, den Andreas das erste Mal auf einem kleinen Boot auf einem Weiher zu Gesicht bekommt, gehört viel mehr in die verdorbene Atmosphäre der Städte als Andreas selbst, der Schriftsteller werden will und doch an seinem Talent zweifelt. Andreas nutzt die Gelegenheit, die die unerwiderte Liebe zum gefühlskalten Niels ihm bietet, um den nötigen Leidensdruck aufzubauen. Er reist ihm sogar nach Hamburg und Paris nach, während Niels „von Hand zu Hand“¹³⁵⁸ geht. Andreas liest die Gedichte Walt Whitmans, die Gedichte Stefan Georges, am „innigsten verbunden fühlte [er sich mit, C. K.]: Herman Bang, Paul Verlaine und Oscar Wilde“¹³⁵⁹. Er empfindet seine Liebe zu Niels „nicht als Verirrung“¹³⁶⁰:

Ihm kam es nicht in den Sinn, sie vor sich zu leugnen, sie zu bekämpfen als „Entartung“ oder als „Krankheit“. Diese Worte berührten die Wahrheit so wenig, sie kamen aus anderer Welt. Gut hieß er diese Liebe vielmehr ganz und gar, er lobte sie, wie alles was Gott gab und verhängte – sei es noch so leicht oder schwierig zu tragen.¹³⁶¹

In Paris platzt er mitten ins Künstlerfest „Clo-Clo-Clo“, den „mondänste[n] Treffpunkt des ausgelassenen, internationalen Bohèmevölkchens“¹³⁶² – er trifft Niels wieder, der sich mit einer älteren Dänin eingelassen hat. Gemeinsam gehen sie durch die Hallen des Pariser Großmarkts. Andreas kauft „weißen Flieder und schmale, gelbe Rosen und geflammte Nelken“¹³⁶³ für Niels, „der nicht nach ihnen verlangt hat“¹³⁶⁴; zwischen den Fleischauslagen und den „Frücht[en], tief schweisgsam und duftend“¹³⁶⁵ nehmen die Männer Abschied voneinander. Nun hat Andreas genug gelitten, jetzt ist er bereit zu schreiben, er muss Paris verlassen. Mann fasst das Zeitalter der Moderne in wenigen Sätzen zusammen:

Die Unruhe dieser Zeit ist groß und gewaltig, ja, vielleicht war keine Zeit sich ihrer Unruhe, ihres Irgendwohin-Getriebenwerdens so sehr bewußt, wie eben diese unsere. Wohin dies alles führen soll, dieser große Tanz, wissen wir wohl am wenigsten.¹³⁶⁶

¹³⁵⁷ Ebd.

¹³⁵⁸ Klaus Mann, S. 167.

¹³⁵⁹ Klaus Mann, S. 174.

¹³⁶⁰ Klaus Mann, S. 180.

¹³⁶¹ Ebd.

¹³⁶² Klaus Mann, S. 201.

¹³⁶³ Klaus Mann, S. 216.

¹³⁶⁴ Ebd.

¹³⁶⁵ Klaus Mann, S. 217.

¹³⁶⁶ Klaus Mann, S. 220.

Die gequälte Künstlerpersönlichkeit, ob nun in der Gestalt eines Andreas Magnus oder einer Stephen Gordon, erscheint als neues Klischee der homosexuellen Persönlichkeit, die zwischen Sinnestaumel und radikaler Selbstverleugnung versucht, den eigenen künstlerischen Ausdruck zu finden. Auch in Thomas Manns „Tonio Kröger“ (1903) und „Der Tod in Venedig (1912) geht es um die empfindsame Künstlerpersönlichkeit. Allerdings verorten sich sowohl Tonio Kröger als auch Gustav Aschenbach eher auf einem Standpunkt außerhalb des eigentlichen Geschehens – beide sind ausgesprochene Augenmenschen, deren Blick dem Lesenden die Begehrlichkeit anderer Figuren kenntlich macht. Dass diese Texte so lange Zeit „nicht zum Kanon homosexueller Literatur“¹³⁶⁷ gehörten, ist angesichts dieses sehr offen behandelten gleichgeschlechtlichen Begehrens eher unverständlich. Sowohl Gerhard Härle in seiner 1993 erschienenen Studie „Männerweiblichkeit – Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann“ als auch Heinrich Detering in seiner 1994 erstmals erschienenen Studie „Das offene Geheimnis“ interpretieren das Geheimnis, dass Thomas Manns Werk zugrunde liegt, als das „Problem einer ‚homoerotischen Identität‘“¹³⁶⁸, obwohl Detering eingesteht, der Text „Tonio Kröger“ „sagt ja selbst in aller Offenheit, worum es geht“¹³⁶⁹. Ein anderer Interpretationsansatz, der schlüssiger mit dem beinahe offensiv dargestellten gleichgeschlechtlichen Begehren in Manns Texten umgehen kann, ist der Michael Maar, der in seiner Studie „Das Blaubartzimmer – Thomas Mann und die Schuld“ (2000) überzeugend dafür argumentiert, dass das eigentliche Geheimnis, das Manns Texte nur implizit behandeln, weniger homoerotisch als sadistisch-masochistisch sein müsse. Maar bemerkt, Mann selbst behandle seine Homoerotik mit „erstaunlicher Lässigkeit und Nonchalance“¹³⁷⁰ und „war nicht der Typus, sich seiner Sehnsüchte wegen als Sünder zu empfinden“¹³⁷¹. Viel eher durchziehe Manns Texte eine „Todeserotik“¹³⁷², die von einer engen Verknüpfung von Lust und Gewalt zeugt. Mit Maar interpretiert, ist Tonio Krögers Liebe für Hans Hansen eng mit dem Schmerz verbunden: „Die Sache war die, daß Tonio Hans Hansen liebte und schon Vieles um ihn gelitten hatte. Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden [...]“¹³⁷³. An diesen Erfahrungen hat Tonio „gewissermaßen seine Freude“¹³⁷⁴. Seine Liebe erfährt Tonio als „neidische Sehnsucht“¹³⁷⁵ – sein Wunsch ist, so zu sein wie Hans Hansen, „[s]tets [...] auf eine wohlanständige und allgemein respektierte Weise

¹³⁶⁷ Härle, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt a. M. 1993, S. 28.

¹³⁶⁸ Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 2002, S. 280.

¹³⁶⁹ Detering, S. 278.

¹³⁷⁰ Maar, Michael: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Frankfurt a. M. 2000, S. 26.

¹³⁷¹ Ebd.

¹³⁷² Maar, S. 45.

¹³⁷³ Mann, Thomas: Tonio Kröger. In: Thomas Mann: Tonio Kröger und Mario der Zauberer. Frankfurt a. M. 1973, S. 7-73, hier S. 9.

¹³⁷⁴ Ebd.

¹³⁷⁵ Mann: Tonio Kröger, S. 12.

beschäftigt“¹³⁷⁶. Sein späteres Versinken in dem „schweren und gefährlichen Messertanz der Kunst“¹³⁷⁷ ergibt sich aus dem „Fluch“¹³⁷⁸ der „Separation und Unzugehörigkeit“¹³⁷⁹. Tonio Kröger ist fest davon überzeugt, „daß ein rechtschaffener, gesunder und anständiger Mensch überhaupt nicht schreibt, mimt, komponiert“¹³⁸⁰. Tonio Kröger glaubt, „kein Mensch [...], sondern irgend etwas Fremdes, Befremdendes, Anderes“¹³⁸¹ zu sein, aber diese Behauptung ist nicht direkt mit seinem homoerotischen Begehren verknüpft. Tonio Kröger stellt alle Künstler unter den Verdacht, „eine schwere Freiheitsstrafe“¹³⁸² zu verdienen. Besonders auffällig ist jene Passage, in der Homoerotik abgelöst vom Gewaltmotiv erscheint: „Ich habe Künstler von Frauen und Jünglingen umschwärmt und umjubelt gesehen, während ich über sie wußte ...“¹³⁸³ Hier ist das Umschwärmtwerden von Jünglingen ein ‚Trotzdem‘, nicht etwa Ursache für das Wissen um den wahren Seelenzustand, das Tonio Kröger zu besitzen vorgibt. Tonio Kröger inszeniert sich gegenüber der Malerin Lisaweta als ein vom Dämonischen gequälter Mann, der sich nicht einmal sicher sein kann, ob „der Künstler überhaupt ein Mann“¹³⁸⁴ ist, dessen Sehnsucht sich auf das „Harmlose[], Einfache[] und Lebendige[]“¹³⁸⁵ richtet, und eben nicht auf die „Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit“¹³⁸⁶, gegen die Tonio Kröger sich zu wehren versucht. Als er bei einem Besuch in seiner Heimatstadt verhaftet wird, weil man ihn für einen flüchtigen Verbrecher hält, ist es der Besitzer seines Hotels, der Tonio Krögers Unschuld feststellt, Tonio Kröger hingegen schweigt; auf die Behauptung hin, die Polizei sei in diesem Fall auf falscher Fährte, reagiert er mit einem innerlichen „So?“¹³⁸⁷ – es scheint ganz, als habe er sich in Wahrheit nach einer Möglichkeit zum Geständnis gesehnt. Diesen „Drang zur Beichte“¹³⁸⁸ stellt Maar in vielen Erzählungen und Romanen Manns fest, zudem ist es häufig das „Kühne[] oder selbst Wilde[]“¹³⁸⁹, das in Manns Protagonisten das Verlangen auslöst. So ist es in „Der Tod in Venedig“ der Anblick eines jungen Reisenden, der in Gustav Aschenbach „eine Art schweifende Unruhe, ein jugendlich durstiges Verlangen in die Ferne“¹³⁹⁰ erweckt, obwohl der junge Mann nicht etwa so schön ist wie der später von Aschenbach begehrte Jüngling Tadzio, sondern etwas Kriegerisches und Herrisches hat, nur „[m]äßig hochgewachsen,

¹³⁷⁶ Ebd.

¹³⁷⁷ Mann: Tonio Kröger, S. 70.

¹³⁷⁸ Mann: Tonio Kröger, S. 33.

¹³⁷⁹ Ebd.

¹³⁸⁰ Mann: Tonio Kröger, S. 32.

¹³⁸¹ Mann: Tonio Kröger, S. 33.

¹³⁸² Mann: Tonio Kröger, S. 34.

¹³⁸³ Mann: Tonio Kröger, S. 35.

¹³⁸⁴ Mann: Tonio Kröger, S. 32.

¹³⁸⁵ Mann: Tonio Kröger, S. 38.

¹³⁸⁶ Ebd.

¹³⁸⁷ Mann: Tonio Kröger, S. 53.

¹³⁸⁸ Maar, S. 56.

¹³⁸⁹ Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. Frankfurt a. M. 2007, S. 12.

¹³⁹⁰ Mann: Der Tod in Venedig, S. 13.

mager, bartlos und auffallend stumpfnäsigt¹³⁹¹ ist und sehr lange Zähne besitzt. Die „Reiselust“¹³⁹² steigert sich in Aschenbachs Empfindung bis „ins Leidenschaftliche, ja bis zur Sinnestäuschung“¹³⁹³, stürzt ihn in die Vision einer phallisch aufgeladenen „Urweltwildnis“¹³⁹⁴, wo „aus geilem Farngewucher, aus Gründen von fettem, gequollenem und abenteuerlich blühendem Pflanzenwerk haarige Palmenschäfte nah und ferne emporstreben“¹³⁹⁵. Diese „Sehnsucht ins Ferne und Neue“¹³⁹⁶ ist gleichzeitig eine „Begierde nach Befreiung, Entbürdung und Vergessen“¹³⁹⁷. Aschenbach hat ebenso wie Tonio Kröger sein ganzes Leben lang versucht, seine wild wuchernden Gefühle in künstlerischer Produktion zu bannen, so dass diese Entsagung masochistische Züge trägt – Aschenbach identifiziert sich mit dem Märtyrer Sebastian als Sinnbild für „Haltung im Schicksal“¹³⁹⁸ und „Anmut in der Qual“¹³⁹⁹. Diese Lebensauffassung betrachtet Aschenbach als „Heroismus [...] der Schwäche“¹⁴⁰⁰. Venedig, das Ziel seines Reiseverlangens, qualifiziert sich durch „das Unvergleichliche, das märchenhaft Abweichende“¹⁴⁰¹, das Aschenbach in der Stadt zu erkennen glaubt. Die Gondeln, die er in Venedig benutzt, werden im Text direkt mit dem Tod in Verbindung gebracht, „sargschwarz“¹⁴⁰² erinnern sie „an lautlose und verbrecherische Abenteuer in plätschernder Nacht“¹⁴⁰³. Dieses Gefühl von Abenteuerlichkeit wird von dem Gondolier gesteigert, der Aschenbach bei seiner Ankunft in Venedig fährt und der, wie der junge Reisende, „von ungefälliger, ja brutaler Physiognomie“¹⁴⁰⁴ ist. Aschenbach, im „Bann der Trägheit“¹⁴⁰⁵, befürchtet, Opfer dieses Mannes zu werden, kann sich aber nur schwer zur Gegenwehr aufraffen: „Die Vorstellung, einem Verbrecher in die Hände gefallen zu sein, streifte träumerisch Aschenbachs Sinne“¹⁴⁰⁶. Obwohl er schließlich unversehrt das Hotel erreicht, beschäftigt ihn der „Gondolier, der keine Konzession besitzt“¹⁴⁰⁷, wie er später erfährt, mit seiner Assoziation an „das Verkehrte, das Unverhältnismäßige, das Absurde und Unerlaubte“¹⁴⁰⁸. Auch Tadzio, der polnische Junge, der mit seiner Familie und ihm im selben Hotel lebt, beschäftigt Aschenbach erst dann bis zur Obsession, nachdem er der

¹³⁹¹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 11.

¹³⁹² Mann: Der Tod in Venedig, S. 13.

¹³⁹³ Ebd.

¹³⁹⁴ Mann: Der Tod in Venedig, S. 14.

¹³⁹⁵ Ebd.

¹³⁹⁶ Mann: Der Tod in Venedig, S. 16.

¹³⁹⁷ Ebd.

¹³⁹⁸ Mann: Der Tod in Venedig, S. 24.

¹³⁹⁹ Ebd.

¹⁴⁰⁰ Ebd.

¹⁴⁰¹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 32.

¹⁴⁰² Mann: Der Tod in Venedig, S. 41.

¹⁴⁰³ Ebd.

¹⁴⁰⁴ Mann: Der Tod in Venedig, S. 43.

¹⁴⁰⁵ Mann: Der Tod in Venedig, S. 44.

¹⁴⁰⁶ Mann: Der Tod in Venedig, S. 44f.

¹⁴⁰⁷ Mann: Der Tod in Venedig, S. 46.

¹⁴⁰⁸ Mann: Der Tod in Venedig, S. 48.

offensichtlichen Schönheit des Jungen eine Nähe zum Tod unterstellt hat. Tadzios Blässe, die Gestalt, die „an griechische Bildwerke aus edelster Zeit“¹⁴⁰⁹ erinnert und die verwöhnte Art, die der Junge an den Tag legt, überzeugen Aschenbach, Tazio müsse „leidend“¹⁴¹⁰ sein. Als er am Strand beobachtet, wie Tadzios perfekte Schönheit sich für einen Moment in einem „Unwetter zorniger Verachtung“¹⁴¹¹ auflöst, ist er vollends fasziniert:

Seine [Tadzios, C. K.] Stirn verfinsterte sich, sein Mund ward emporgehoben, von den Lippen nach einer Seite ging ein erbittertes Zerren, das die Wange zerriß, und seine Brauen waren so schwer gerunzelt, daß unter ihrem Druck die Augen eingesunken schienen und böse und dunkel darunter hervor die Sprache des Hasses führten. [...] Eine Art Zartgefühl oder Erschrockenheit, etwas wie Achtung und Scham, veranlaßte Aschenbach, sich abzuwenden, als ob er nichts gesehen hätte; denn dem ernstesten Zufallsbeobachter widerstrebt es, von seinen Wahrnehmungen auch nur vor sich selber Gebrauch zu machen. Er war aber erheitert und erschüttert zugleich, das heißt: beglückt.¹⁴¹²

Aschenbach beobachtet, wie Tazio von einem seiner Spielkameraden, der sein „nächster Vasall und Freund“¹⁴¹³ zu sein scheint, geküsst wird, er sieht ihn „vormännlich hold und herb“¹⁴¹⁴ dem Wasser entsteigen, schaumgeboren gibt Tazio ihm „mythische Vorstellungen ein“¹⁴¹⁵, zu denen das weiße Badelaken, in das sich der Junge nach dem Schwimmen hüllt, sein Übriges tut. Diese Betrachtungen werden wieder von Aschenbachs Urteil begleitet und mit Bedeutung aufgeladen: „Er ist sehr zart, er ist kränklich, dachte Aschenbach. Er wird wahrscheinlich nicht alt werden. Und er verzichtete darauf, sich Rechenschaft von einem Gefühl der Genugtuung oder Beruhigung zu geben, das diesen Gedanken begleitete.“¹⁴¹⁶ Aschenbachs erster Beinahe-Abschied von Venedig, der vom schädlichen Klima der Stadt gefordert wird, scheitert daran, dass Aschenbachs Gepäck fehlgeleitet wird. Diesen Zufall nimmt er zum Anlass, in Venedig zu bleiben, trotz gesundheitlicher Bedenken diesen „ihm unmöglichen und verbotenen Aufenthalt“¹⁴¹⁷ fortzusetzen und als „[w]underlich unglaubhaftes, beschämendes, komisch-traumartiges Abenteuer“¹⁴¹⁸ zu genießen. Die „zarte[] Sinnenlust“¹⁴¹⁹, die er beim „Studium“¹⁴²⁰ des Jungen empfindet und der begehrende Blick des Protagonisten sind erstaunlich unverstellt gestaltet, der Lesende folgt dem an Tazio herabgleitenden Blick:

¹⁴⁰⁹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 50.

¹⁴¹⁰ Mann: Der Tod in Venedig, S. 51.

¹⁴¹¹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 60.

¹⁴¹² Mann: Der Tod in Venedig, S. 60f.

¹⁴¹³ Mann: Der Tod in Venedig, S. 63.

¹⁴¹⁴ Mann: Der Tod in Venedig, S. 64.

¹⁴¹⁵ Ebd.

¹⁴¹⁶ Mann: Der Tod in Venedig, S. 66.

¹⁴¹⁷ Mann: Der Tod in Venedig, S. 72.

¹⁴¹⁸ Mann: Der Tod in Venedig, S. 74.

¹⁴¹⁹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 82.

¹⁴²⁰ Mann: Der Tod in Venedig, S. 80.

Sein honigfarbenes Haar schmiegte sich in Ringeln an die Schläfen und in den Nacken, die Sonne erleuchtete den Flaum des oberen Rückgrats, die feine Zeichnung der Rippen, das Gleichmaß der Brust traten durch die knappe Umhüllung des Rumpfes hervor, seine Achselhöhlen waren noch glatt wie bei einer Statue, seine Kniekehlen glänzten, und ihr bläuliches Geäder ließ seinen Körper wie aus klarerem Stoffe gebildet erscheinen.¹⁴²¹

Es scheint unmöglich, die Gründe dieses Blickes zu verdrängen oder gar als im Text versteckt zu betrachten. Der pädagogisch motivierte Eros wird in „Der Tod in Venedig“ offen thematisiert: „ein Ältlicher und ein Junger, ein Häßlicher und ein Schöner, der Weise beim Liebenswürdigen“¹⁴²². Aschenbachs Begehren scheint auch Tadzio aufgefallen zu sein. Der Junge setzt sich dem Blick des Älteren bewusst aus, geht „manchmal unnötig dicht an ihm vorbei“¹⁴²³, in seinen Augen „war ein Forschen, ein nachdenkliches Fragen“¹⁴²⁴, so will es Aschenbach zumindest gesehen haben. Tadzios erstes Lächeln, das an ihn gerichtet ist, „erschüttert“¹⁴²⁵ Aschenbach so sehr, dass er „zu fliehen gezwungen war und mit hastigen Schritten das Dunkel des rückwärtigen Parkes suchte“¹⁴²⁶. Diesem Dunkel flüstert Aschenbach sein „Ich liebe dich!“¹⁴²⁷ zu. Während diese Liebe an Form gewinnt, breitet sich eine Seuche in Venedig aus, im „dumpf-süßen Opferduft“¹⁴²⁸ „der erkrankten Stadt“¹⁴²⁹ wuchert Aschenbachs Liebe wie „die Kunst einst schwelgerisch aufwucherte“¹⁴³⁰ in „diese[r] Stadt, halb Märchen, halb Fremdenfalle“¹⁴³¹. Aschenbach kommt trotz der Verleugnungen des Hotelpersonals der Krankheit auf die Spur, wendet „eine spürende und eigensinnige Aufmerksamkeit den unsauberen Vorgängen im Inneren Venedigs zu, jenem Abenteuer der Außenwelt, das mit dem seines Herzens dunkel zusammenfloß und seine Leidenschaft mit unbestimmten, gesetzlosen Hoffnungen nährte“¹⁴³². Spätestens an dieser Textpassage wird ersichtlich, wie sehr der aufziehende Tod die „Leidenschaft“¹⁴³³ in Aschenbachs Herzen erblühen lässt; die „unbestimmten, gesetzlosen Hoffnungen“¹⁴³⁴ sind aufs Engste verknüpft mit dem „Abenteuer [...] seines Herzens“¹⁴³⁵. Aschenbach befindet sich, ebenso wie Venedig, in einem „Ausnahmезustand, in welchen der umgehende Tod die

¹⁴²¹ Mann. Der Tod in Venedig, S. 83.

¹⁴²² Mann: Der Tod in Venedig, S. 85.

¹⁴²³ Mann: Der Tod in Venedig, S. 94.

¹⁴²⁴ Mann: Der Tod in Venedig, S. 95.

¹⁴²⁵ Mann: Der Tod in Venedig, S. 96.

¹⁴²⁶ Mann: Der Tod in Venedig, S. 97.

¹⁴²⁷ Ebd.

¹⁴²⁸ Mann: Der Tod in Venedig, S. 101.

¹⁴²⁹ Ebd.

¹⁴³⁰ Mann: Der Tod in Venedig, S. 104.

¹⁴³¹ Ebd.

¹⁴³² Mann: Der Tod in Venedig, S. 106.

¹⁴³³ Ebd.

¹⁴³⁴ Ebd. Eigene Hervorhebung.

¹⁴³⁵ Ebd.

Stadt versetzte“¹⁴³⁶, dieser „brachte eine gewisse Entsittlichung der unteren Schichten hervor, eine Ermutigung lichtscheuer und antisozialer Triebe, die sich in Unmäßigkeit, Schamlosigkeit und wachsender Kriminalität bekundete“¹⁴³⁷. Aschenbach, mit einem „phantastische[n] Grauen im Herzen“¹⁴³⁸ kann sich mittlerweile nicht mehr mit dem „Gedanke[n] an Heimkehr“¹⁴³⁹ anfreunden: „Angst war der Anfang, Angst und Lust und eine entsetzliche Neugier nach dem, was kommen wollte.“¹⁴⁴⁰ All dies erlebt er in den Träumen, die ihn des Nachts quälen, in denen von Lust entfesselte Leiber sich um ein „obszöne[s] Symbol, riesig, aus Holz“¹⁴⁴¹ drängen und einem „fremden Gotte“¹⁴⁴² huldigen: „Schaum vor den Lippen tobten sie, reizten einander mit geilen Gebärden und buhlenden Händen, lachend und ächzend, stießen die Stachelstäbe einander ins Fleisch und leckten das Blut von den Gliedern.“¹⁴⁴³ Lust wird hier mit Blut verknüpft, Aschenbach erwacht „entnervt, zerrüttet und kraftlos dem Dämon verfallen“¹⁴⁴⁴. Er und Tadzios Familie scheinen die Einzigen zu sein, die nicht vor der Krankheit fliehen, „als könne Flucht und Tod alles störende Leben in der Runde entfernen und er allein mit dem Schönen auf dieser Insel zurückbleiben“¹⁴⁴⁵, Aschenbach selbst aber „ekelt[]“¹⁴⁴⁶ sich plötzlich vor seinem alternden Körper und verwandelt sich mit Hilfe eines Friseurs in einen geschminkten Stutzer, mit gefärbten Haaren und betont jugendlich geschmückter Kleidung. Bereits von der Krankheit erfasst, isst er halb verdorbene Erdbeeren, „überreife und weiche Ware“¹⁴⁴⁷, bevor er Tadzio das letzte Mal am Strand beobachtet. Während Tadzio beim Spielen fast von einem Kameraden im Sand erstickt wird, nähert sich der Tod an Aschenbach an. Er stirbt, während er Tadzio im Blick behält, in seinem Stuhl. Der über den Strand schreitende geliebte Junge wird zu dem Todesengel, dem Aschenbach „ins Verheißungsvoll-Ungeheure“¹⁴⁴⁸ folgt. In „Der Tod in Venedig“ ist die Frucht nicht nur verboten, sie ist tödlich. Während Tonio Kröger sich noch ganz in dem Kampf befindet, sich dem Ruhigen, Einfachen und Normalen zuzuwenden, gibt Aschenbach die Kontrolle über seine Wünsche auf dem Weg in den Tod auf. Diese homosexuell gefärbte Todeserotik ist, mit Maar interpretiert, nicht deshalb verboten, weil sie homosexuell ist. Sie ist verboten, weil sie Lust an Blut und Gewalt hat. So wird das Stereotyp des wegen seines gleichgeschlechtlichen Begehrens von Gewissensbissen gequälten Homosexuellen subtil untergraben. Dennoch ist grundsätzlich festzuhalten, dass sich in der Literatur der Moderne das Stereotyp

¹⁴³⁶ Mann: Der Tod in Venedig, S. 122.

¹⁴³⁷ Ebd.

¹⁴³⁸ Mann: Der Tod in Venedig, S. 123.

¹⁴³⁹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 124.

¹⁴⁴⁰ Mann: Der Tod in Venedig, S. 125.

¹⁴⁴¹ Mann: Der Tod in Venedig, S. 127.

¹⁴⁴² Ebd.

¹⁴⁴³ Ebd.

¹⁴⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁴⁵ Mann: Der Tod in Venedig, S. 128.

¹⁴⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁴⁷ Mann: Der Tod in Venedig, S. 133.

¹⁴⁴⁸ Mann: Der Tod in Venedig, S. 139.

eben jenes von Selbstzweifeln bewegten, künstlerisch begabten Homosexuellen herauszukristallisieren beginnt, stets vom Verdacht auf geistige Erkrankung umgeben.

3. 2. 1 *Queere Identitäten in der Literatur der Moderne*

An dieser Stelle sollen stellvertretend Texte von drei Autoren der klassischen Moderne näher betrachtet werden. Die Reihenfolge der vorgestellten Romane erfolgt nicht chronologisch, vielmehr soll das Augenmerk auf die Verschiedenheit der Darstellungsmethoden gelenkt werden.

3. 2. 1. 1 „[E]ine furchtbare ‚terra incognita‘“¹⁴⁴⁹: Marcel Proust und das invertierte Universum

Inversion und Struktur

Prousts Riesenroman „A la recherche du temps perdu“¹⁴⁵⁰ („Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, erster Band 1913, letzter Band postum 1927 veröffentlicht) nicht unter Aspekten der *queerness* zu lesen, käme einer Verfehlung des Inhalts gleich. In ihrer Studie „Epistemology of the closet“ (1990) bezeichnet Eve Kosofsky Sedgwick die „Recherche“ als „the most vital center of the energies of gay literary high culture, as well as of many manifestations of modern literary high culture in general“¹⁴⁵¹. Erstaunlich an der „Recherche“ ist, dass am Ende des Romans nichts mehr so ist, wie es zu Anfang schien. Alle vermeintlich heterosexuellen Beziehungen enthalten zumindest ein starkes invertiertes Element; beim erneuten Lesen fällt auf, dass bereits in Band 1 der „Recherche“, „In Swanns Welt“ (1913), genügend Hinweise und Szenen gestreut sind, die das spätere Umschlagen in ein invertiertes Universum vorbereiten. Proust verwendet das Wort „Homosexualität“ nur selten, die „Inversion“ dagegen ist als basales Prinzip des Romans mit viel mehr Bedeutung aufgeladen, als es der Begriff „Homosexualität“, der zudem eher dem Deutschen zugeordnet wird, hergäbe. Tatsächlich verknüpfen sich in der „Recherche“ Sexualität und Textualität.¹⁴⁵² In seiner exzellenten Studie „ Erotische Maskeraden – Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust“ (2007) unterzieht Gregor Schuhen den siebenteiligen Roman einer umfassenden Untersuchung und stellt fest, „dass die männliche Inversion in ihrer Doppelbedeutung nachhaltig die Struktur des Romans prägt, während die weibliche Homosexualität verantwortlich ist für das regelrechte Auswuchern des

¹⁴⁴⁹ Proust, Marcel: Sodom und Gomorra. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Vierter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1982, S. 702.

¹⁴⁵⁰ Im Folgenden wird lediglich die deutsche Ausgabe in der Übersetzung von Eva Rechel-Mertens zitiert, abgesehen vom Gesamttitel werden die Einzeltitel in Übersetzung angegeben. Die Seitenzählung entspricht den vom Suhrkamp-Verlag einzeln herausgegebenen Bänden.

¹⁴⁵¹ Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemology of the closet. Berkeley and Los Angeles 1990, S. 213.

¹⁴⁵² Vgl. Schuhen, Gregor: Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust. Heidelberg 2007, S. 15.

[Text-, C. K.]Corpus“¹⁴⁵³. Inversion scheint in der Tat das Prinzip zu sein, nachdem die „Recherche“ konzipiert wurde. Bis zum vierten Band gibt es nur wenige Hinweise darauf, dass die Mehrzahl der agierenden Figuren sich später als „schillernde[] Vetreter aus den ambisexuellen Unterwelten von Sodom und Gomorrha“¹⁴⁵⁴ herausstellen wird. Das Nicht-Verstehen des Lesenden in den ersten drei Bänden der „Recherche“ ist dem Nicht-Verstehen des Erzählers Marcel zu verdanken, der erst in der Eröffnungsszene des vierten Bandes begreift, was überall um ihn herum geschieht, als er den hoch geachteten Baron de Charlus und den Westenmacher Jupien beim Liebesspiel beobachtet und belauscht. Die Schlusszene des vierten Bandes stürzt ihn, dem die Augen geöffnet worden sind, in die Verzweiflung: seine eigene Verlobte, Albertine, könne ebenfalls homosexuelle Neigungen haben. Ohne diesen Verdacht gäbe es die beiden folgenden Bände „Die Gefangene“ und „Die Entflohene“ (1923 und 1925 postum erschienen) nicht – tatsächlich wurden sie von Proust erst ab 1915 in den Romanfluss integriert.¹⁴⁵⁵

Männliche und weibliche Homosexualität

Es fällt auf, dass männliche und weibliche Homosexualität in der „Recherche“ anders repräsentiert und auch anders bewertet werden; die Mitglieder des lesbischen Salons der Amerikanerin Nathalie Clifford Barney am linken Ufer der Seine „criticised the way Proust depicted lesbians in his work“¹⁴⁵⁶. Der Schwerpunkt in dieser kurzen und notwendigerweise unvollständigen Untersuchung der „Recherche“ wird deshalb auf der weiblichen Homosexualität liegen, da sie den Erzähler Marcel offenbar persönlicher und tiefer angreift als die männliche Homosexualität, obwohl er selbst oft als unwissendes Objekt oder wissender bzw. ahnender Beobachter ins Kreuzfeuer gleichgeschlechtlicher Begierden gerät. Die faszinierendste Figur der „Recherche“ ist deshalb Albertine, die mysteriöse Verlobte, die sowohl für den Erzähler als auch für den Lesenden nicht greifbar bleibt. Andere, uneinordbare Charaktere sind z. B. der Violinist Charles Morel, die Schauspielerin Léa und nicht zuletzt Marcells Freund Robert Saint-Loup, der bis zum sechsten Band als heterosexueller soldatischer Mann präsentiert wird. Als Vertreter des von Marcel verehrten Adelsgeschlechts der Guermantes hält er sich an Liebesbeziehungen zu Frauen, bis der Krieg ihm seine gleichgeschlechtlichen Neigungen offenbart.¹⁴⁵⁷ Bereits die Veröffentlichung des vierten Romans „Sodom und Gomorra“ (1922) wurde trotz des eindeutigen Titels zum literarischen Skandal, aber als 1925 in „Die Entflohene“ das *coming out* des Robert Saint-Loup erfolgte, „sorgt[e] die Tatsache, dass nun auch der Vorzeigesoldat Saint-Loup in das Lager von Sodom gewechselt hat, für verärgerte Reaktionen“¹⁴⁵⁸. Hier soll sich nun zunächst eine kurze Betrachtung der zwei Figuren anschließen, die ein sehr unterschiedliches Bild männlicher

¹⁴⁵³ Ebd.

¹⁴⁵⁴ Schuhen, S. 14.

¹⁴⁵⁵ Vgl. Schuhen, S. 208.

¹⁴⁵⁶ Schenkar, S. 192.

¹⁴⁵⁷ Vgl. Schuhen, S. 53.

¹⁴⁵⁸ Schuhen, S. 46.

sexueller Identität verkörpern: Monsieur de Charlus, mit dessen *coming out* die ganze „Recherche“ eine fulminante Kehrtwendung vollziehen wird und sein Neffe Robert Saint-Loup.

Monsieur de Charlus

Der Baron de Charlus, die am eindeutigsten invertierte Figur der „Recherche“, hat eine starr festgelegte sexuelle Identität, der Seele nach ist er eine Frau. Hinweise auf diese Inversion werden bereits sehr früh in den Text gestreut. So tritt Charlus bereits bei Marcells erster Begegnung mit Gilberte in Erscheinung, und zwar durch seinen begehrlchen Blick auf den Erzähler. Gilberte, die Tochter Charles Swanns, eines Freundes von Marcells Eltern, macht bei dieser zufälligen Begegnung zwischen den Kindern „flüchtig mit der Hand eine nicht ganz anständige Bewegung, die, wenn sie öffentlich einem Unbekannten gegenüber ausgeführt wurde, nach dem kleinen Höflichkeitskodex, den ich in mir trug, eindeutig eine ganz bewußte Ungezogenheit war“.¹⁴⁵⁹ Marcells Blick auf das Mädchen ist mit Begehren erfüllt:

Ich betrachtete sie zunächst mit einem Blick, der nicht nur das Sprachrohr der Augen ist, sondern wie ein Fenster, durch das sich alle Sinne angstvoll und wie versteinert neigen, einem Blick, der Leib und Seele dessen, was er anschaut, berühren, einfangen, mit sich forttragen möchte [...].¹⁴⁶⁰

Nachdem Gilberte ihre unanständige Geste vollzogen hat, wird sie von „einer Dame in Weiß“¹⁴⁶¹ zurückgerufen, die Marcel „bislang nicht gesehen hatte und neben der in einer gewissen Entfernung ein Herr in leichtem Sommeranzug stand, der mir unbekannt war; er aber starrte mich aus leicht hervortretenden Augen an [...]“.¹⁴⁶² Mit diesem begehrlchen Blick auf den Erzähler der „Recherche“ bringt sich Monsieur de Charlus, der von Marcells Großvater als Liebhaber der Dame in Weiß bezeichnet wird, in die „Recherche“ ein: in dieser „parallel montierte[n] Doppelszene“¹⁴⁶³ führt Proust Marcells erstes reales Liebesverlangen mit einem gleichwertigen Verlangen zusammen. Marcel und Charlus befinden sich in der gleichen Situation: beide sehen an, was sie berühren wollen. Marcel wird zudem ein Objekt der Begierde, ebenso wie Gilberte – die in „diesem regelrechten Blickduell“¹⁴⁶⁴ aber die Oberhand zu behalten scheint: „[S]ie sieht, er wird angeschaut.“¹⁴⁶⁵ Charlus' wahre Natur offenbart sich durch seinen Blick auf Marcel und durch Marcells Großvater hat Proust den Lesenden bereits „erstmalig bewusst in die Irre“¹⁴⁶⁶ geführt: „Die durch die verbreiteten Gerüchte postulierte Unmoral [...] lastet Charlus solcherart bereits zu Beginn der

¹⁴⁵⁹ Proust, Marcel: In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1997, S. 189.

¹⁴⁶⁰ Proust: In Swanns Welt, S. 188f.

¹⁴⁶¹ Proust: In Swanns Welt, S. 189.

¹⁴⁶² Ebd.

¹⁴⁶³ Schuhen, S. 90.

¹⁴⁶⁴ Schuhen, S. 92.

¹⁴⁶⁵ Ebd. Hervorhebungen im Original.

¹⁴⁶⁶ Schuhen, S. 93.

Recherche an, auch wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch auf missdeutende (Vor)verurteilung durch die Bourgeoisie zurückfällt.“¹⁴⁶⁷ Durch seine Begeisterung für die Deutschen gerät Charlus im Verlauf der „*Recherche*“ mehrmals unter den Verdacht der Spionage, allerdings hat seine Germanophilie ganz andere Wurzeln: Durch die Eulenburg-Affäre¹⁴⁶⁸ handelte sich Deutschland den Ruf eines Homosexuellennestes ein; das Wort „Homosexualität“ wurde durch diese Affäre erst in Frankreich gebräuchlich und zum *vice allemand* – Berlin wurde ironisch auf *Sodome-sur-Spree* umgetauft.¹⁴⁶⁹ Schuhen weist darauf hin, dass Charlus „als emblematischer Repräsentant der homosexuellen Szene von Paris“¹⁴⁷⁰ aber sehr wohl eine Art Spion darstelle:

Charlus operiert in der Tat als Spion zwischen verschiedenen Welten: er wandelt durch das Zeichensystem der *Guermantes*, als dessen Mitbegründer er immer wieder erscheint, läuft über zum Regime der *Verdurin* und landet am Ende als gestürzter Herrscher ohne Reich in der Unterwelt von Sodom.¹⁴⁷¹

Tatsächlich ist Charlus die Figur, an der die soziale Inversion, die in der „*Recherche*“ betrieben wird, am deutlichsten zu spüren ist. Er, der zu Beginn des Romans zwar der heterosexuellen Unmoral beschuldigt wird, ist dennoch hoch geachtet und verfügt über beträchtliche gesellschaftliche Macht. Durch seine Liebe zu dem Geiger Morel, der später auch seinen Neffen Robert in die Tiefe ziehen wird, wird er Mitglied im bürgerlichen Salon der *Verdurins* und vollzieht so stellvertretend den Wandel von der Feudal- zur bürgerlichen Gesellschaft. Anthony Albert Everman stellt in seiner Studie zum Motiv des Orients in der „*Recherche*“ fest, Charlus „is, perhaps, the meatiest of Proust’s characters by the completeness of his physical presence which seems to spring off of the pages of the novel“¹⁴⁷². Tatsächlich ist er die einzige männliche Figur, deren Kleidung in ebenso großem Detailreichtum beschrieben wird wie die Toilette der Frauen. Everman sieht in Charlus nicht nur eine sehr gut ausgearbeitete Figur, sondern

¹⁴⁶⁷ Schuhen, S. 94f.

¹⁴⁶⁸ Der Freundeskreis um Philipp Friedrich Karl Alexander Botho Fürst zu Eulenburg und Hertefeld Graf von Sandels (1847–1921), einem der wichtigsten Berater Kaiser Wilhelms II. und dessen persönlicher Vertrauter, wurde seit 1902 vom Berliner Journalist und Verleger Maximilian Harden (1861–1927) in dessen Zeitung *Die Zukunft* als homosexuell und staatsschädigend bloßgestellt. Auch General Kuno von Moltke gehörte diesem Freundeskreis an und erhob wegen verleumderischer Nachrede Anklage, ab Oktober 1907 wurde das Gerichtsverfahren aufgenommen. Harden wurde freigesprochen, die Entrüstung der Öffentlichkeit richtete sich sowohl gegen die Verderbtheit der Hofgesellschaft als auch gegen Harden, der aus jüdischem Elternhaus stammte. (Vgl. Bruns, Claudia: Männlichkeit, Politik und Nation – Der Eulenburgskandal im Spiegel europäischer Karikaturen. In: Brunotte, Ulrike und Herrn, Rainer (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld 2008, S. 77–96, hier S. 79ff.)

¹⁴⁶⁹ Vgl. Schuhen, S. 63.

¹⁴⁷⁰ Schuhen, S. 53.

¹⁴⁷¹ Schuhen, S. 104.

¹⁴⁷² Everman, Anthony Albert: *Lilies and Sesame. The Orient, Inversion and Artistic Creation in „A la recherche du temps perdu“*. New York u. a. 1998, S. 78.

eine Gefahr für den Erzähler selbst: „Charlus’s attempts for discursive control are so powerful, his voice so forceful that he threatens to overwhelm and at times replace the narrator in Proust’s novel.“¹⁴⁷³ Im dritten Band der „Recherche“, „Die Welt der Guermantes“, bevor der große Umbruch geschieht, gerät Marcel in Gefahr, unwissentlich in die Welt Sodoms abzurutschen. Als Marcel gerade eine Abendgesellschaft verlassen will, holt Charlus ihn ein und beginnt Marcel mit Worten zu umgarnen:

- Sie wollten mit mir über etwas reden, Monsieur? [sagte ich, C. K.]
- Ach ja, richtig, ich wollte Ihnen gewisse Dinge sagen, aber ich weiß noch nicht recht, ob ich es wirklich tun soll. Ich glaube zwar, sie könnten Ihnen unschätzbare Möglichkeiten eröffnen. Aber ich sehe auch voraus, daß das Ganze bei meinem Alter, in dem man anfängt, auf Ruhe Wert zu legen, viel Zeitverlust, viel Störung in mein Leben trüge.¹⁴⁷⁴

Als Marcel ihm versichert, er wolle keinesfalls ein störendes Element im Leben des Monsieur de Charlus werden, erhält er überschwänglichen Dank und begehrlische Blicke:

Während er eingehakt mit mir weiterging und mir diese Worte sagte [...], heftete Monsieur de Charlus seine Blicke [...] mit jener intensiven Starrheit, jener bohrenden Härte auf mich, [...] [wie, C. K.] [...] schon viele Jahre zuvor, als ich ihn im Park von Tansonville bei dem rosigen Weißdorn neben Madame Swann hatte stehen sehen, die ich damals für seine Mätresse hielt [...].¹⁴⁷⁵

Proust schlägt hier den Bogen zur Begehrlichkeit ihrer ersten Begegnung und obwohl Gilberte das Blickduell diesmal nicht vervollständigt, ist die Begehrensstruktur die gleiche. Marcel, dessen sexuelle Aufmerksamkeit ausschließlich jungen Frauen gilt, wird unwissentlich zum Objekt; in seiner Instanz als Erzähler der „Recherche“ verspielt er in diesem Moment der naiven Blindheit seine Autorität. Der Lesende, im Gegensatz zu Marcel selbst, weiß sehr wohl um Charlus’ Intention, der dem jungen Mann in Aussicht stellt, dass er derjenige sein wird, „dessen Leben ich lenken und auf solche Höhen werde emporführen können“¹⁴⁷⁶. Als Marcel sich dankbar dazu äußern will, spürt er plötzlich seinen „Ellenbogen durch eine Art von elektrischem Schlag beiseite geschleudert“¹⁴⁷⁷. Charlus hat, obwohl wachsam um sich blickend „erst im letzten Augenblick Monsieur d’Argencourt erkannt, der aus einer Seitenstraße kam. Als der belgische Gesandte uns sah, schien er unangenehm berührt und warf mir einen mißtrauischen Blick zu, fast dem für ein Wesen anderer Rasse bestimmten Blick gleich [...]“¹⁴⁷⁸ Marcel schildert all das im verwunderten

¹⁴⁷³ Everman, S. 83.

¹⁴⁷⁴ Proust, Marcel: Die Welt der Guermantes, Band I. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Dritter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M. 1982, S. 376.

¹⁴⁷⁵ Proust: Die Welt der Guermantes, S. 377f.

¹⁴⁷⁶ Proust: Die Welt der Guermantes, S. 384f.

¹⁴⁷⁷ Proust: Die Welt der Guermantes, S. 385.

¹⁴⁷⁸ Ebd.

Tonfall. Selbst nach diesem Vorfall, der nun auch den letzten Lesenden davon überzeugt haben dürfte, dass etwas im Busche ist, lässt Marcel sich gutmütig weiter beschwatzen. Charlus bringt es fertig, Marcel als unwissenden Erzähler zu entlarven. Bei einer späteren Gelegenheit kommt es sogar zu einer körperlichen Berührung. Charlus bemerkt, Marcel habe sich für das anstehende Diner nicht gut genug rasiert und nimmt Marcells „Kinn zwischen gleichsam magnetisch angezogene zwei Finger“¹⁴⁷⁹, „die nach kurzem Zaudern zu meinen Ohren hinaufglitten wie die Finger eines Barbiers“¹⁴⁸⁰. Diese magnetische Anziehungskraft Marcells löst eine „unwillkürliche[] Weichheit“¹⁴⁸¹ in Charlus’ Stimme aus: „Denn Sie sind trotz allem nett, Sie hätten es mehr sein können als irgend jemand, sagte er, indem er väterlich meine Schulter berührte. Früher, muß ich sagen, habe ich Sie recht unbedeutend gefunden.“¹⁴⁸² Es ist, als erstarre Marcel vor diesem Mann. Indem er dessen Berührung als „väterlich“¹⁴⁸³ abtut, verrät er unwissentlich seine entweder krampfhaft bemühte Naivität oder sein Unbehagen und seine Bemühungen, Charlus’ Gefühle ihm gegenüber zu leugnen. Ab dem ersten Kapitel in „Sodom und Gomorra“ ist dies nicht mehr möglich. Neben der berühmten Madeleine-Szene im ersten Teil, in der der Geschmack eines in Tee getauchten Gebäckstücks die Erinnerungswelt zurückholt, die das Entstehen der „Recherche“ allererst bedingt, ist wohl das kurze Kapitel, das dem vierten Teil vorangestellt ist, das erhellendste der „Recherche“. Nach diesen wenigen Seiten ist nichts mehr so wie es vorher war. Es ist, wie die Madeleine-Episode, zugleich auch ein Hinweis auf die Gesamtkonstruktion des Textes. Es kann, so Schuhen, als Achse des ganzen Romans betrachtet werden: „Wenn zu Beginn des Romans sämtliche Protagonisten noch vermeintlich heterosexuell waren, so stellt das Ende des Romans die Inversion dieses Ausgangspunktes dar.“¹⁴⁸⁴ Das Motiv der Wiederholung, das unter Nichtbeachtung des Inversionsprinzips erheblich irritiert, erhält so seine Berechtigung: Die Ereignisse werden gespiegelt. Wird im ersten Teil die Liebesgeschichte zwischen Odette de Crécy und Charles Swann gestaltet, so erlebt Marcel eine sehr ähnliche Geschichte mit Albertine Simonet. In der erste Hälfte des Romans spielt sich das soziale Geschehen vor allem auf der Ebene des Adels ab, in der zweiten Hälfte des Romans erringt das Bürgertum, wie oben bereits erwähnt, die Macht. Die Welt von Sodom ist, so betrachtet, ein „invertiertes Spiegelbild der Salonkultur“¹⁴⁸⁵. Kein Wunder, dass diese Episode „aufgrund ihrer Vielschichtigkeit zu einer der meistbesprochenen in der Proust-Forschung gehört“¹⁴⁸⁶. Sie stellt ein botanisches Motiv, die Befruchtung einer seltenen Orchidee durch eine Hummel, in die Nähe des sexuell motivierten

¹⁴⁷⁹ Proust, Marcel: Die Welt der Guermantes. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1984, S. 741.

¹⁴⁸⁰ Ebd.

¹⁴⁸¹ Ebd.

¹⁴⁸² Ebd.

¹⁴⁸³ Ebd.

¹⁴⁸⁴ Schuhen, S. 135.

¹⁴⁸⁵ Schuhen, S. 138.

¹⁴⁸⁶ Schuhen, S. 116.

Zusammentreffens von Charlus und dem Westenmacher Jupien, der sein Geschäft in einem Nebengebäude des Palais der Guermantes betreibt. Die seltene Orchidee gehört der Herzogin von Guermantes, Marcel hat auf einer Abendgesellschaft im dritten Teil von der Existenz dieser Pflanze erfahren. Marcel, dessen Familie ebenfalls in einem Gebäude des Palais wohnt, sieht Charlus den von der Sonne beschienenen Innenhof betreten, in einem „Augenblick, in dem Monsieur de Charlus sich von niemandem beobachtet glaubte und die Lider wegen der Sonne gesenkt hielt, ließ in seinem Gesicht jede Spannung nach, fiel die künstliche Munterkeit ab“¹⁴⁸⁷ – Charlus legt seine Maske ab:

[I]ch entdeckte in seinem dergestalt in der Ruhe und gleichsam in natura vor mir liegenden Gesicht etwas so Liebevoll, so Wehrloses, daß ich mich nicht enthalten konnte zu denken, wie entrüstet Monsieur de Charlus gewesen wäre, hätte er gewußt, daß ihn jemand in dieser Sekunde sah; denn woran ich beim Anblick dieses Mannes, der so auf Männlichkeit hielt, ja ganz verliebt in sie war, der alle anderen viel zu weibisch fand, plötzlich denken mußte, war – weil er vorübergehend die Züge, den Ausdruck, das Lächeln einer solchen an sich trug – eine Frau.¹⁴⁸⁸

Er begegnet Jupien, der „den staunend bewundernden Blick über die zur Fülle neigende Gestalt des Barons gleiten ließ“¹⁴⁸⁹ und regelrecht aufblüht,

wobei er mit grotesker Überheblichkeit die Faust auf die Hüfte stemmte und sein Hinterteil herausdrückte, kurz, Posen annahm, in denen jene Koketterie lag, welche die Orchidee für die von der Vorsehung gesandte, überraschend eintreffende Hummel hätte aufwenden können.¹⁴⁹⁰

Marcel befindet die Szene als „nicht eigentlich komisch, sie barg in sich eine Seltsamkeit oder – wenn man will – eine Natürlichkeit, die allmählich an Schönheit gewann.“¹⁴⁹¹ Dieses „rituelle[] Vorspiel“¹⁴⁹² der beiden Männer koinzidiert mit einer Chance für die Orchidee: „Im gleichen Augenblick, da Monsieur de Charlus wie eine dicke Hummel pfeifend durch die Tür verschwand, kam eine andere, diesmal eine richtige, in den Hof geschwirrt.“¹⁴⁹³ Das sexuelle Zusammentreffen der beiden Männer wird mit Seltenheit, Kostbarkeit, Schönheit, Natürlichkeit gleichgesetzt. In dieser gleichsam botanischen Exotik sieht Everman die Schönheit und Fremdheit des Orients gespiegelt: „The beauty he [Marcel, C. K.] sees in the eyes of Charlus and Jupien

¹⁴⁸⁷ Proust, Marcel: Sodom und Gomorra. Band I. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Vierter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1982, S. 10.

¹⁴⁸⁸ Proust: Sodom und Gomorra, S. 11.

¹⁴⁸⁹ Ebd.

¹⁴⁹⁰ Proust: Sodom und Gomorra, S. 12.

¹⁴⁹¹ Ebd.

¹⁴⁹² Proust: Sodom und Gomorra, S. 13.

¹⁴⁹³ Proust: Sodom und Gomorra, S. 14.

is that of the Orient“¹⁴⁹⁴ – „homosexuality is rooted to the Orient through the exodus myth of Sodom and Gomorrah in Genesis“¹⁴⁹⁵. Marcells „voyeuristische[r] Blick entpuppt sich hier erstmalig als Enthüllungsinstrument“¹⁴⁹⁶, aber der Akt selbst bleibt vor seinen Augen verborgen, er hört lediglich die Geräusche, die aus Jupiens Laden kommen.

[N]ach dem zu schließen, was ich zu Anfang von Jupiens Seite her vernahm und was einzig in unartikulierten Lauten bestand, vermute ich, daß die beiden nur wenig Worte wechselten. Allerdings waren diese Töne so stark, daß ich, wären sie nicht immer wieder eine Oktave höher von einer parallel verlaufenden Klage aufgegriffen worden, hätten meinen können, neben mir erwürge eine Person eine andere [...].¹⁴⁹⁷

Durch diesen naiven Ton „erhält die Szene einen ironischen Grundton“¹⁴⁹⁸: „Dem Geschlechtsakt der beiden Männer wird dadurch jegliche erotische Komponente genommen.“¹⁴⁹⁹ Durch die Betonung der Natürlichkeit des Schauspiels gestaltet Proust seine Invertierten als eine verfluchte Rasse und rückt Homosexualität so in die Nähe des Judentums:

Es ist ein Geschlecht, auf dem ein Fluch liegt, ein Geschlecht, das in Lüge und Meineid leben muß, da es weiß, daß für sträflich und schmachvoll, für ganz uneingestehbar gilt, was höchstes Verlangen ist und als solches für jedes andere Geschöpf die größte Beseligung des Daseins bedeuten würde [...].¹⁵⁰⁰

In seinem Beitrag zum Tagungsband „Erotische Recherchen – Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust“ weist Friedrich Balke darauf hin, dass hier sowohl die Homosexualität als auch der Judaismus in den Prozess einer Pathologisierung geraten:

[...] Proust trägt vielmehr literarisch sehr genau einer diskursiv erzeugten und reproduzierten Parallelität zweier ‚Laster‘ Rechnung, einer Parallelität, die sich keineswegs einer willkürlichen oder biographisch motivierten literarischen Konstruktion verdankt. [...] Proust registriert [...] den Prozeß einer Überlagerung politischer und rechtlicher Unterscheidungen durch solche einer neuen ‚Moral‘, die sich nicht an der Differenz von gut und böse, erlaubt und verboten, sondern an der von normal und anormal bzw. pathologisch orientiert.¹⁵⁰¹

¹⁴⁹⁴ Everman, S. 71.

¹⁴⁹⁵ Ebd.

¹⁴⁹⁶ Schuhen, S. 119.

¹⁴⁹⁷ Proust: Sodom und Gomorra, S. 18.

¹⁴⁹⁸ Schuhen, S. 124.

¹⁴⁹⁹ Ebd.

¹⁵⁰⁰ Proust: Sodom und Gomorra, S. 26.

¹⁵⁰¹ Balke, Friedrich: Proust und ‚Die Anormalen‘. Zur Diagnostik der Biopolitik in der Recherche. In: Balke, Friedrich und Roloff, Volker (Hg.): Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust. München 2003, S. 248–266, hier S. 257.

Homosexualität und Jüdischsein ist in der „Recherche“ kein Verbrechen mehr, „aber das ‚Laster‘, dem sie zugerechnet werden, ist nicht länger, wie man vermuten könnte, eine theologische, sondern eine medizinisch-psychiatrisch imprägnierte Kategorie“¹⁵⁰². Auch Schuhen macht deutlich, dass die teilweise rasanten Stimmungswechsel der Figur Charlus eben jenem Diskurs zu verdanken sind, der „die Homosexuellen in die Nähe der Geisteskranken“¹⁵⁰³ rückte: „Vermittels der Analogie Homosexualität – Judentum zeigt Proust [...] auf, inwiefern die Reputation von sozialen Minoritäten das Ergebnis gesellschaftlich-repressiver Diskurse und Mechanismen ist.“¹⁵⁰⁴ Proust betont die Einsamkeit des Einzelnen:

Sie [das Geschlecht, C. K.] sind ausgeschlossen sogar, außer in den Tagen gnadenlosen Mißgeschicks, wo sich die meisten doch wieder um das Opfer scharen wie die Juden um Dreyfus, aus der Sympathie – manchmal sogar aus der Gesellschaft – von ihresgleichen [...].¹⁵⁰⁵

Dass diese biologisch untermauerten Theorien und Diskurse jedoch gegenüber Prousts schillerndem Figurenuniversum nicht völlig überzeugen, sieht Everman eher als Stärke denn als Schwäche der „Recherche“ an: „In fact this failure can be seen not as an example of authorial weakness, but as a conscious and purposeful one illustrative of human epistemological inadequacy.“¹⁵⁰⁶ In der „Recherche“ kommen auch Neigungen wie Sadismus und Masochismus zur Sprache. Eine der eindrucklichsten Szenen der gesamten „Recherche“ ist die berühmte Flagellationsepisode im letzten Teil. Marcel gerät aus Zufall während der Verdunklung von Paris in die Nähe eines hinter den Fensterläden erleuchteten Hotels; da er großen Durst verspürt, will er dort etwas zu trinken bestellen. Er macht sich Gedanken über das Hotel, dass er betreten will: „War dieses Hotel ein Spionagenest?“¹⁵⁰⁷ Tatsächlich zieht sich die „Assoziationskette Spionage – Verbrechen – Inversion [...] wie ein roter Faden durch die gesamte *Recherche*“¹⁵⁰⁸. Marcel trinkt seinen gewünschten Cassis und belauscht die eigentümlichen Gespräche, die in diesem Etablissement geführt werden. Als der Betreiber des Hotels „unter der Last von einigen Metern dicker eiserner Ketten schwitzend“¹⁵⁰⁹ erscheint, ist seine „Neugier so groß“¹⁵¹⁰, dass er sich an das Zimmer heranschleicht, für das die Ketten bestimmt waren. Er hört „unterdrücktes Stöhnen“¹⁵¹¹ und „legte mein Ohr an die Tür“¹⁵¹²:

¹⁵⁰² Ebd.

¹⁵⁰³ Schuhen, S. 132.

¹⁵⁰⁴ Schuhen, S. 130.

¹⁵⁰⁵ Proust: Sodom und Gomorra, S. 27.

¹⁵⁰⁶ Everman, S. 74.

¹⁵⁰⁷ Proust, Marcel: Die wiedergefundene Zeit. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Siebter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1984, S. 177.

¹⁵⁰⁸ Schuhen, S. 163.

¹⁵⁰⁹ Proust, Marcel: Die wiedergefundene Zeit, S. 182.

¹⁵¹⁰ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 183.

¹⁵¹¹ Ebd.

¹⁵¹² Ebd.

Und ich hörte ein Geräusch wie vom Niedersausen einer Lederpeitsche, an der sich wahrscheinlich scharfe Nägel befanden, denn das Geräusch war von Schmerzensschreien gefolgt. Da bemerkte ich, daß an der Seite des Zimmers ein kleines Fensterchen war, an dem aus Versehen der Vorhang nicht zugezogen war; leise im Dunkel vorwärtsschleichend, rückte ich bis zu diesem Fensterchen vor und sah dort, an sein Lager gefesselt wie Prometheus an seinen Felsen, im Begriff, die Schläge einer tatsächlich mit scharfen Spitzen versehenen Klopffeitsche entgegenzunehmen, die Maurice auf ihn niederfallen ließ, bereits in seinem Blute schwimmend und mit Striemen bedeckt, die bewiesen, daß diese Züchtigung nicht zum ersten Male erfolgte, den Baron de Charlus.¹⁵¹³

Die Episode in diesem Männerbordell wirkt besonders verstörend, nicht zuletzt, da Proust hier dem Element des Grausens das Element des Humors gegenüberstellt. Jupien, der nun der Betreiber des Hauses ist, muss sich Charlus' Beschwerde anhören, Maurice sei ihm „nicht brutal genug“¹⁵¹⁴, er habe wohl „nur eine Lektion auswendig gelernt“¹⁵¹⁵. Jupien muss Charlus erst wieder den Mund wässrig machen, Maurice sei in Wirklichkeit sehr brutal, er sei „in den Mord einer Hausmeisterin in La Villette verwickelt“¹⁵¹⁶ gewesen. Dies findet der Baron „allerdings sehr interessant“¹⁵¹⁷. In diesem Hotel gilt die Moral der Gesellschaft nicht länger, ist gleichsam in ihr Gegenteil verkehrt: invertiert. Und doch ist man(n) hier genauso verzweifelt bemüht, sein Ideal zu finden. Ein Ideal, das schwierig zu verwirklichen ist. Jupien muss seinen Angestellten „immer wieder nahe[legen], sie müßten verderbter wirken“¹⁵¹⁸, die „Kundgabe tugendhafter Prinzipien“¹⁵¹⁹ hat auf den Baron „die Wirkung einer kalten Dusche“¹⁵²⁰, und „[s]elbst die entschiedensten Diebe und Mörder hätten ihn nicht zufriedengestellt, denn sie bewegen sich alle mit ihren Worten nicht auf der Höhe ihres Verbrechens“¹⁵²¹:

Ein Mann, der dem Sadismus zugeneigt ist, wird sich vergeblich vorzustellen suchen, er befinde sich in der Gesellschaft eines Mörders, seine eigene reine Seele hat sich deswegen nicht gewandelt, und er steht hilflos der Verlegenheit von Leuten gegenüber, die alles andere als Mörder sind, aber auf leichte Weise ein paar Groschen verdienen möchten und deren Vater, Mutter und Schwester daraufhin unaufhörlich abwechselnd wieder auferstehen und sterben, weil die Burschen in der Unterhaltung mit einem Kunden, dem sie gern nach dem Munde reden möchten, sich ständig vergaloppieren.¹⁵²²

¹⁵¹³ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 184.

¹⁵¹⁴ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 187.

¹⁵¹⁵ Ebd.

¹⁵¹⁶ Ebd.

¹⁵¹⁷ Ebd.

¹⁵¹⁸ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 200.

¹⁵¹⁹ Ebd.

¹⁵²⁰ Ebd.

¹⁵²¹ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 200f.

¹⁵²² Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 197.

Proust präsentiert hier etwas für die Moral der Zeit, in der der Text entstand, ganz und gar Unpräsentables. Ist es bei der Orchideenepisode der botanische Vergleich und das naturwissenschaftlich angehauchte Vokabular, das die Verletzung der Moralprinzipien darstellbar macht, ist es hier die Verquickung von Entsetzen mit Ironie und der Unterworfenheit auch der Welt Sodoms unter die Gesetze der Realität. Auch in Sodom ist das Verlangen nach Lust nur bedingt stillbar. Jupien betont gegenüber Marcel die Notwendigkeit seines Etablissements, die Notwendigkeit Sodoms: „Sie haben hier das Gegenteil eines Karmeliterklosters vor sich: dank dem Laster nur kann die Tugend gedeihen.“¹⁵²³ Schuhen macht darauf aufmerksam, dass diese Flagellationsszene auch deshalb so schockiert, da sie das einzige Bild der tatsächlichen, nicht ästhetisierten Gewalt in der „Recherche“¹⁵²⁴ ist und eine der zuvor interessantesten Figuren auf ein impotentes Begehren reduziert wird.¹⁵²⁵ Schuhen sieht in der sadistischen Neigung des Barons einen Kampf, der sich eigentlich intrapersonal abspielt¹⁵²⁶: Charlus verabscheut jegliche Form der Verweiblichung, der Effeminiertheit. Der Sadismus des Barons richte sich gegen die Frau, die er in sich trägt: „Der Baron möchte demnach vermittle der Peitschenhiebe seine eigene Weiblichkeit austreiben.“¹⁵²⁷ Außerdem wird mit der Kulisse des Männerbordells die zweite homosoziale Einrichtung in die „Recherche“ eingeführt, das erste Mal befand sich Marcel in der Kaserne von Doncières in so ausschließlicher Männergesellschaft. Auch die Gespräche, die in diesen Männerrunden geführt werden, ähneln sich. Die Homosexualität und versteckte Homoerotik der Kaserne ist in ausgeübte Homosexualität umgeschlagen. Deshalb ist es auch nicht verwunderlich, dass selbst Charlus' Neffe, der Vorzeigesoldat Robert Saint-Loup, den Weg in diese Szenerie findet. Robert gehört zu einem anderen Typ homosexuellem Mann als sein Onkel. Proust präsentiert in der „Recherche“ zwei wesentliche Typen des Homosexuellen. Der erste beschränkt sich in seiner Lust auf Männer, wie z. B. Charlus, der zweite hat die Möglichkeit „to use [...] the body parts of either sex to gratify their desires“¹⁵²⁸. Jener zweite Typ „is more rampant but less comprehensible and more threatening“¹⁵²⁹.

Robert Saint-Loup

Marcel, der unter asthmatischen Anfällen leidet, hält sich in „Im Schatten junger Mädchenblüte“ (1918), dem zweiten Band der „Recherche“, für längere Zeit im Seebad Balbec auf. Dort sieht er eines Tages aus dem verdunkelten Speisesaal des Hotels, in dem er wohnt, einen jungen Mann draußen in der Sonne vorbeieilen, vor der Aussicht auf das Meer: „einen jungen Mann, groß, sehr schlank, mit

¹⁵²³ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 205.

¹⁵²⁴ Vgl. Schuhen, S. 169.

¹⁵²⁵ Vgl. Schuhen, S. 166.

¹⁵²⁶ Vgl. ebd.

¹⁵²⁷ Ebd.

¹⁵²⁸ Everman, S. 85.

¹⁵²⁹ Ebd.

freiem Hals, stolz erhobenen Haupt und durchdringendem Blick“¹⁵³⁰, „dessen Haut so hell war und dessen Haare so golden schimmerten, als hätten sie alle Strahlen der Sonne in sich aufgesogen“¹⁵³¹, „[i]n weiche, fast weiße Stoffe gekleidet, wie ich nie glaubte, daß ein Mann sie tragen könne“¹⁵³². Saint-Loup ist berühmt „wegen seiner Eleganz“¹⁵³³. Marcel weiß von ihm, dass er vor kurzem bei einem Duell die Rolle eines Sekundanten übernommen hat und deshalb in den Zeitungen erwähnt wurde. Robert erscheint ihm in diesem Moment als Verkörperung eines Anderen:

Es schien, als müsse die ganz besonders kostbare Beschaffenheit seines Haars, seiner Augen, seiner Haut, seiner ganzen Erscheinung, durch die er sich von der Menge unterschied wie eine kostbare Ader azurblau schimmernden, leuchtenden Opals, die in gröberen Stoff eingesprengt ist, auch einem Leben entsprechen, das ganz anders als das der anderen Menschen wäre. [...] Wegen seines ‚Schicks‘, seiner Anmaßung als eines jungen ‚Salonlöwen‘ der Gesellschaft, wegen seiner ungewöhnlichen Schönheit zumal fanden manche etwas Weibisches an ihm, ohne es ihm jedoch zum Vorwurf zu machen, denn es war bekannt, wie männlich er in Wirklichkeit war und wie leidenschaftlich er die Frauen liebte.¹⁵³⁴

Bereits in diesem einführenden Paragraphen sind alle Elemente benannt, die Robert auch im weiteren Verlauf des Romans zu einem gleichsam schillernden Charakter machen werden: Seine „ungewöhnliche[] Schönheit“¹⁵³⁵ und seine Eleganz (Kleider aus Stoff, der eher für Frauenkleider geeignet ist) als Elemente des traditionell weiblich Konnotierten, kontrastieren mit Mut und Tatkraft (als Sekundant an einem Duell beteiligt!) und dem Ruf eines wahren Mannes, der „leidenschaftlich“¹⁵³⁶ die Frauen liebt. Die Erscheinung Roberts wird vom Erzähler mit Gemälden verglichen, „auf denen die Maler der Frührenaissance ein menschliches Antlitz im Vordergrund vor einer Landschaft zeigen“¹⁵³⁷; sein „erster Auftritt in der ‚Recherche‘ wird von Proust wie eine literarische Transformation der Venusgeburt beschrieben: Geboren aus Licht und Meer erscheint der junge Mann in fluchtartiger Geschwindigkeit im irrisierenden Wechselspiel von Licht und Schatten.“¹⁵³⁸ Die unterschiedlichen Elemente, die bereits bei dieser kurzen Beschreibung Erwähnung finden, offenbaren „das Dilemma der Figur Saint-Loup, das aus der kontiguitiven Koexistenz männlicher und weiblicher Attribute besteht“¹⁵³⁹. Robert trägt einen Monokel, dessen

¹⁵³⁰ Proust, Marcel: Im Schatten junger Mädchenblüte. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Zweiter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1981, S. 398.

¹⁵³¹ Ebd.

¹⁵³² Ebd.

¹⁵³³ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 398f.

¹⁵³⁴ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 399.

¹⁵³⁵ Ebd.

¹⁵³⁶ Ebd.

¹⁵³⁷ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 400.

¹⁵³⁸ Schuhen, S. 182.

¹⁵³⁹ Schuhen, S. 183.

Spiegelung ihm zusätzlich etwas Rastloses verleiht, er erscheint „immer hochargehobenen Hauptes und ständig die Bewegungen seiner Glieder um sein tanzendes, fliehendes Monokel gruppierend, das für sie den Schwerpunkt zu bilden schien“¹⁵⁴⁰. Das „fliehende[] Monokel“¹⁵⁴¹ ist wohl die beste Zusammenfassung einer Figur, dessen tatsächliche Neigungen sich stets der Gewissheit entziehen, bis Robert eine Affäre mit dem Violinisten Morel beginnt und sich so dem „Lager von Sodom“¹⁵⁴² zugehörig macht: „Auf der Grundlage dieses Identitätswiderstreits erklärt sich Saint-Loups ständiges Bewegtsein [...]“¹⁵⁴³. Auch die entstehende Beziehung zu Marcel entzieht sich zuweilen einer eindeutigen Zuordnung, vielmehr erhärtet sich der „Verdacht, dass Robert sein Begehren offenkundig in ein körperliches und ein geistiges zu kanalisieren scheint“¹⁵⁴⁴. Als Marcel den Soldaten Saint-Loup in der Kaserne von Doncières besucht, erhält er wertvolle Einblicke in das Leben der reinen Männergesellschaft, in dem „[d]ie Gratwanderung zwischen soldatischer Homosozialität und begehrllicher Homoerotik“¹⁵⁴⁵ Tag für Tag vollzogen werden muss. Marcel beschreibt, wie er und Robert in Doncières zusammensitzen, „abgeschirmt durch die großartigen Schleiergebilde einer jener Sympathien unter Männern, die, wenn keine physische Anziehungskraft ihnen zugrunde liegt, die einzigen schlechthin geheimnisvollen sind.“¹⁵⁴⁶ Als Marcel sich mehr mit einem anderen jungen Mann beschäftigt, reagiert Robert auf eine Weise, die seine Gespaltenheit deutlich macht:

– Ich bin eifersüchtig, ich bin wütend, sagte Saint-Loup, halb lachend und halb im Ernst in Anspielung auf die endlosen Separatgespräche, die ich mit seinem Freund geführt hatte. Finden Sie ihn klüger als mich? Lieben Sie ihn mehr? Haben Sie jetzt überhaupt nur noch für ihn etwas übrig? (Männer, die einer Frau leidenschaftlich zugetan sind und ganz und gar in der Gesellschaft von galanten Frauenfreunden leben, erlauben sich Scherze, welche andere, die etwas Bedenkliches darin sehen könnten, sich niemals leisten würden.)¹⁵⁴⁷

Robert leistet sich diese Reden nur, weil er heterosexuell und damit gegen jeden Verdacht gefeit zu sein scheint. Die Freundschaft mit Marcel bedeutet ihm offensichtlich sehr viel, aber nur „halb lachend und halb im Ernst“¹⁵⁴⁸ kann er von dieser Zuneigung sprechen, weil er davon ausgeht, dass Marcel diese Worte als „Scherz[]“¹⁵⁴⁹ auffasst und deshalb keine Schlussfolgerungen drohen. Diesen Balanceakt scheint Robert zu meistern, bis er nach Marokko abkommandiert wird. Everman stellt fest: „A distinct change occurs when after being stationed in

¹⁵⁴⁰ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 400.

¹⁵⁴¹ Ebd.

¹⁵⁴² Schuhen, S. 46.

¹⁵⁴³ Schuhen, S. 183.

¹⁵⁴⁴ Schuhen, S. 185.

¹⁵⁴⁵ Schuhen, S. 187.

¹⁵⁴⁶ Proust, Marcel: Die Welt der Guermantes, S. 133.

¹⁵⁴⁷ Proust: Die Welt der Guermantes, S. 152.

¹⁵⁴⁸ Ebd.

¹⁵⁴⁹ Ebd.

Morocco, where he could have enjoyed an ‚Oriental‘ experience of sexual liberation à la Gide, his behavior becomes more enigmatic and deceptive.”¹⁵⁵⁰ Roberts wahre Natur entzieht sich Marcel bis zu dem Beweis seiner „physiologische[n] Umstellung“¹⁵⁵¹. Robert, der mit Marcells Jugendliebe Gilberte verheiratet ist, wird von Marcel, der von der verheimlichten Affäre mit Charles Morel weiß, mit großer Empathie beurteilt:

Wäre also Robert nicht verheiratet gewesen, so hätte seine Verbindung mit Charlie mir keinerlei Kummer gemacht. [...] Doch ich vergoß Tränen in dem Gedanken, daß ich früher für einen ganz anderen Saint-Loup eine so große Zuneigung gehegt hatte, die dieser, wie ich an seinem neuen, kühlen und ausweichenden Verhalten spürte, nicht erwiderte, da er für Männer, seitdem er die Möglichkeit entdeckt hatte, in ihnen ein Objekt seiner Wünsche zu sehen, keine Freundschaft mehr zu empfinden imstande war.¹⁵⁵²

Robert wird moralisch nicht verurteilt. Dass er sich zu Marcel mittlerweile recht gleichgültig verhält, resultiert – wie Marcel selbst glaubt – aus der Tatsache, dass er nun sein Begehren nicht mehr auf dem Wege der Männerfreundschaft sublimieren muss. Selbst als Robert sich im letzten Band als Besucher des Männerbordells entpuppt, wird dieser Ehrverlust vom Erzähler nur indirekt präsentiert. Als Marcel das Bordell betreten will, sieht er „einen Offizier“¹⁵⁵³, dessen Gesicht er nicht erkennt, der ihn aber an Saint-Loup erinnert, „an die Haltung, die Schlankheit, das Tempo, die rasche Beweglichkeit Saint-Loups“¹⁵⁵⁴. Marcel, dem Robert schon seit längerer Zeit fremd geworden ist, denkt an das Gerücht, dass Robert einst „ungerechterweise in eine Spionageaffäre verwickelt worden war“¹⁵⁵⁵. Im Bordell belauscht er die Gespräche unter den Angestellten: „Es herrschte lebhaftere Aufregung wegen eines Kriegskreuzes, das man am Boden gefunden hatte [...]“¹⁵⁵⁶. Als Marcel nach Hause kommt, begegnet er der alten Dienerin Françoise, die ihm eröffnet, „Saint-Loup sei unter Entschuldigungen vorbeigekommen, um nachzusehen, ob er nicht bei seinem Besuch am Morgen in unserem Haus sein Kriegskreuz verloren habe“¹⁵⁵⁷. Diese Bestätigung von Marcells Ahnungen wird jedoch nicht ausführlich thematisiert. In einer Fußnote teilt er sogar mit, „[w]enn sich jedoch Saint-Loup an diesem Abend auf solche Weise zerstreut hatte, so nur, um eine Zwischenzeit auszufüllen“¹⁵⁵⁸, eigentlich habe er lediglich Verlangen nach Morel und setze alle Hebel in Bewegung, um ihn wiederzusehen. Robert erlangt seine Ehre schließlich wieder, indem er sich in der Schlacht opfert. Schluß stellt fest, „dass Proust nach Saint-Loups erstem

¹⁵⁵⁰ Everman, S. 90.

¹⁵⁵¹ Proust, Marcel: Die Entflohenen. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Sechster Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1983, S. 371.

¹⁵⁵² Proust: Die Entflohenen, S. 376f.

¹⁵⁵³ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 177.

¹⁵⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁵⁶ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 191.

¹⁵⁵⁷ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 220.

¹⁵⁵⁸ Proust: Die wiedergefundene Zeit, S. 221.

Auftritt nur noch die Dekomposition seiner Figur betreibt und so eine Metamorphose inszeniert, die aus der einstmaligen Lichtgestalt ein düsteres, körperloses Phantom macht.“¹⁵⁵⁹ Im Gegensatz zu seinem Onkel Charlus, dessen Natur klar und ohne Widersprüche aufscheint, sobald Marcel von seiner Liebe zu Männern weiß, rückt dieses Oszillieren zwischen sexuellen Identitäten Robert in die Nähe zu Marcells Verlobter Albertine, wie man im Vergleich zwischen beiden Figuren sehen wird.

Albertine Simonet

Albertine Simonet ist so etwas wie der weiße Wal der „Recherche“. Sie wird zu Marcells Besessenheit, zu seiner Gefangenen und bleibt ihm doch überlegen – unbegreiflich in jedem Wortsinn. Die Tatsache, dass diese im Wesentlichen nicht besonders bemerkenswerte Frau eine solche Macht über Marcel erlangen kann, wird in der „Recherche“ von langer Hand vorbereitet. Während die Kernszene der männlichen Homosexualität erst im vierten Teil der „Recherche“ angesiedelt ist, taucht die Urszene der weiblichen Homosexualität bereits im ersten Teil auf, die sogenannte Montjouvain-Episode. Hier ist Marcel das erste Mal Zeuge einer Szene, die die Heteronormativität des Romans erschüttert. Die Kernfigur dieser Erschütterung ist die Tochter des Komponisten Vinteuil, „die wie ein Junge aussah“¹⁵⁶⁰, von kräftiger Gesundheit ist und von ihrem Vater wie das zarteste Geschöpf umsorgt wird, obwohl man „unter den etwas männlichen Zügen dieses ‚guten Kerls‘ die feineren eines richtigen jungen Mädchens durchschimmern“¹⁵⁶¹ sah. Wie die Frau, die sich in Charlus verbirgt, verbirgt sich der Mann, der zu diesem frühen Zeitpunkt Mademoiselle Vinteuil noch zu dominieren scheint, in einem „richtigen jungen Mädchen[]“¹⁵⁶². In der Nähe von Marcells Heim in Combray, lebt diese Tochter mit ihrem Vater „in einem Hause am Ufer eines großen Teiches“¹⁵⁶³, in Montjouvain. Auf dem Weg dorthin begegnet Marcel der Tochter oft in ihrem Einspänner, ab einem gewissen Alter „traf man sie nicht mehr allein, sondern in Begleitung einer älteren Freundin, die in der Gegend eher übel beleumundet war und eines Tages endgültig nach Montjouvain zog“¹⁵⁶⁴. Der Ruf des Komponisten Vinteuil leidet unter den Gerüchten, die über Mademoiselle Vinteuil und ihre Freundin kursieren; „er sah sich mitsamt seiner Tochter tief gesunken“¹⁵⁶⁵ und ihn belastet „de[r] Verzicht, zu dem Herr Vinteuil gezwungen worden war, de[r] Verzicht auf eine Zukunft ehrenhaften und geachteten Glücks für seine Tochter“¹⁵⁶⁶. Er stirbt und Marcel vermutet, dass seine Tochter Reue empfindet, „daß sie so viel zum Tode ihres Vaters beigetragen hatte“¹⁵⁶⁷. Eines Abends befindet sich Marcel in Montjouvain; er ist,

¹⁵⁵⁹ Schuhen, S. 205.

¹⁵⁶⁰ Proust: In Swanns Welt, S. 153.

¹⁵⁶¹ Ebd.

¹⁵⁶² Ebd.

¹⁵⁶³ Proust: In Swanns Welt, S. 196.

¹⁵⁶⁴ Ebd.

¹⁵⁶⁵ Proust: In Swanns Welt, S. 199.

¹⁵⁶⁶ Proust: In Swanns Welt, S. 213.

¹⁵⁶⁷ Ebd.

erschöpft von einem Spaziergang, eingeschlafen, und wird nun Zeuge einer Szene im Haus, dem Liebesspiel zwischen Mademoiselle Vinteuil und ihrer Freundin:

Sie [Mademoiselle Vinteuil, C. K.] fühlte, wie die andere ihr einen Kuß auf den Ausschnitt ihrer Crêpebluse drückte, stieß einen kurzen Schrei aus, lief davon, und nun verfolgten sie einander, schlugen flatternd mit den weiten Ärmeln und glucksten und zwitscherten dabei wie verliebte Vögel. Dann warf sich Mademoiselle Vinteuil auf das Sofa, und ihre Freundin sank über sie hin, so daß sie dem Tischchen, auf dem das Bild des verewigten Klavierlehrers Herrn Vinteuil stand, den Rücken zuwendete.¹⁵⁶⁸

Dieses Bild wird nun zum Mittelpunkt der Fantasie, die die beiden Frauen um ihr Liebesspiel spinnen. Die Fotografie des Vaters „diente ihnen sicher gewohnheitsmäßig zu profanierendem Spott“¹⁵⁶⁹. Die Freundin der Tochter beschimpft den Vater als „alte[n] Affe[n]“¹⁵⁷⁰, und die Tochter „konnte der Lockung der Lust nicht widerstehen, daß eine gegen einen wehrlosen Toten so unerbittlich strenge Person ihr Zärtlichkeiten erwies“¹⁵⁷¹ – sie „war sich mit Entzücken bewußt, daß sie beide die Grausamkeit bis zum Äußersten trieben, indem sie Herrn Vinteuil noch bis ins Grab hinein seine Vateigenschaft streitig machten“¹⁵⁷². Die Freundin ersetzt den Vater, es kommt soweit, dass sie auf das fotografische Portrait des Vaters spuckt. Marcel verbindet diese Szene mit Sadismus und erklärt die Profanisierung des Vaterbildes folgendermaßen:

Nicht das Böse gab ihr die Vorstellung von der Lust, die sie freute; die Lust vielmehr kam ihr böse vor. Und da sie ihr jedesmal, wenn sie sich ihr hingab, von schlechten Gedanken begleitet erschien, die ihrer tugendhaften Seele sonst fremd waren, so fand sie schließlich an der Lust etwas Teuflisches, indem sie sie mit dem Bösen identifizierte.¹⁵⁷³

Marcel's unmittelbare Gefühle nach dem Erleben dieser sadistischen Szene werden nicht thematisiert, aber dennoch wird an dieser Stelle eine wichtige Verknüpfung hergestellt – wenn nicht die wichtigste Verknüpfung der „Recherche“ überhaupt. Direkt vor der Montjouvain-Episode erfolgt eine „Schilderung verzweifelter Selbstbefriedigung“¹⁵⁷⁴:

Manchmal verband sich mit der überspannten Freude, die mir die Einsamkeit schenkte, noch eine andere, die ich nicht ganz klar davon zu trennen vermochte und die in mir durch das Verlangen entstand, ein ländliches Mädchen auftauchen zu sehen, das ich in meine Arme schließen könnte.¹⁵⁷⁵

¹⁵⁶⁸ Proust: In Swanns Welt, S. 216.

¹⁵⁶⁹ Ebd.

¹⁵⁷⁰ Ebd.

¹⁵⁷¹ Proust: In Swanns Welt, S. 217.

¹⁵⁷² Ebd.

¹⁵⁷³ Proust: In Swanns Welt, S. 219.

¹⁵⁷⁴ Schuhen, S. 211.

¹⁵⁷⁵ Proust: In Swanns Welt, S. 208.

Hier ergibt „sich für das sukzessive Erwachen von Marcells erotischem Begehren folgende Struktur [...]: aufkeimendes und unerfülltes Begehren nach jungen Frauen, Sublimierung des Begehrens durch autoerotische Stimulation, Entdeckung weiblicher Homosexualität“¹⁵⁷⁶. Schuhen bemerkt: „Es ist die beobachtete Intimität anderer bzw. der eigene Ausschluss davon, der im Erzähler ein regelrechtes Virus implementiert, das genau dann ausbricht, wenn eine analoge Situation eintritt.“¹⁵⁷⁷ Dieses „Virus“¹⁵⁷⁸ entspringt dieser „traumatisierende[n] Urszene“¹⁵⁷⁹ in Montjouvain und bricht, wie zu sehen sein wird, genau dann aus, als sich in Marcel der Verdacht auftut, dass Albertine, das Mädchen, mit dem er eigentlich brechen will, ebenfalls gleichgeschlechtliche Neigungen haben könnte. Die Beziehung, die als eine Art Probelauf für die Liebesgeschichte zwischen Marcel und Albertine gelten kann, ist die Affäre Charles Swanns mit Odette de Cr cy. Auch diese Affäre wird von Eifersucht vorangetrieben, Charles fühlt genau das, was auch Marcel fühlen wird:

[...] aber seitdem er bemerkt hatte, wie vielen Männern Odette als eine entzückende und begehrenswerte Frau erschien, hatte der Zauber, den für jene ihr Körper besaß, in ihm ein quälendes Bedürfnis geweckt, sie bis in die letzten Winkel ihres Herzens hinein sich völlig zu unterwerfen.¹⁵⁸⁰

Eifersucht auf potentielle Interessenten weckt das „quälende[] Bedürfnis“¹⁵⁸¹ nach völligem Besitz einer Person. Eines Tages erhält Swann „einen anonymen Brief“¹⁵⁸², der Odette zahlloser Affären mit anderen Männern „und auch [...] Frauen“¹⁵⁸³ bezichtigt. Swann unterzieht Odette einem jener Kreuzverh re, die auch die Beziehung zwischen Marcel und Albertine bestimmen werden. Er verlangt von Odette den Schwur „Ich habe niemals solche Dinge mit irgendeiner Frau getan“¹⁵⁸⁴, den „sie in ironischem Ton“¹⁵⁸⁵ wiederholt. Er bedrängt sie so lange, bis sie einlenkt: „– Aber ich weiß es nicht mehr, rief sie wütend aus, vielleicht vor sehr langer Zeit einmal, ohne zu wissen, was ich tat, zwei- oder dreimal vielleicht.“¹⁵⁸⁶ Swann leidet unter dieser Ungewissheit um Odettes Erfahrungshorizont:

Und doch war ihm diese Odette, von der alles Leiden kam, deswegen nicht weniger lieb, sondern im Gegenteil kostbarer noch, als ob in dem Maße, wie sein

¹⁵⁷⁶ Schuhen, S. 211.

¹⁵⁷⁷ Schuhen, S. 226.

¹⁵⁷⁸ Ebd.

¹⁵⁷⁹ Schuhen, S. 212.

¹⁵⁸⁰ Proust: In Swanns Welt, S. 359.

¹⁵⁸¹ Ebd.

¹⁵⁸² Proust: In Swanns Welt, S. 469.

¹⁵⁸³ Ebd.

¹⁵⁸⁴ Proust: In Swanns Welt, S. 478.

¹⁵⁸⁵ Ebd.

¹⁵⁸⁶ Proust: In Swanns Welt, S. 479.

Leiden wuchs, auch der Wert des Beruhigungsmittels immer höher stieg, des Gegengifts, über das einzig und allein diese Frau verfügte.¹⁵⁸⁷

Albertine, mit der Marcel diese Muster wiederholen wird, begegnet ihm zuerst in Form von Gerüchten. Ausgerechnet Gilberte, Swanns Tochter, erwähnt Albertine Marcel gegenüber. Ein Gespräch zwischen Marcel, Swann und Gilberte dreht sich um „de[n] Onkel einer Kleinen, die in meine Schule ging, sie war aber ein paar Klassen unter mir, die berühmte ‚Albertine‘. Sie wird sicher mal ‚very fast‘, einstweilen führt sie sich ziemlich komisch auf.“¹⁵⁸⁸ Marcel begegnet der „berühmte[n] ‚Albertine‘“¹⁵⁸⁹ in Balbec, nur wenig später, nachdem er Robert kennen gelernt hat. Er sieht sie zum ersten Mal als Teil einer Gruppe, der *petite bande*, der ‚kleinen Schar‘. Vor dem Grand-Hôtel auf seine Großmutter wartend, sieht er „fast noch am äußersten Ende der Mole“¹⁵⁹⁰ „fünf oder sechs junge Mädchen“¹⁵⁹¹ „von wo aus sie sich wie ein merkwürdiger einheitlicher Farbfleck auf mich zu bewegten“¹⁵⁹². Eine „schob mit einer Hand ihr Fahrrad vor sich her; zwei andere waren mit Golfschlägern ausgerüstet“¹⁵⁹³; „[o]bwohl jede einen Typ ganz für sich darstellte, waren sie alle schön“¹⁵⁹⁴:

Die Tatsache, daß meiner inneren Sicht deutliche Abgrenzungen, die ich freilich bald darauf herstellen würde, zwischen den einzelnen Erscheinungen noch fehlten, breitete über die Gruppe etwas harmonisch Gleitendes, das aus dem fortwährenden Fluktuieren einer schwebenden, allen gemeinsamen, stets in Bewegung befindlichen Schönheit entstand.¹⁵⁹⁵

Diese Mädchen „legten allem gegenüber, was nicht zu ihrer Gruppe gehörte, keine posierte Verachtung an den Tag, sondern ihre aufrichtige genügte ihnen schon“¹⁵⁹⁶. Eine von ihnen springt über einen alten Herrn hinweg, der die Gruppe nicht hat kommen sehen, „wobei sie seine Strandmütze mit den Füßen berührte“¹⁵⁹⁷. Der alte Mann ist „dadurch verstört[]“¹⁵⁹⁸, aber die Mädchen zeigen nur „große[s] Ergötzen“¹⁵⁹⁹, eine von ihnen sagt „in ironischem Ton“¹⁶⁰⁰: „Der arme Mummelgreis tut mir leid, er ist halbtot vor Schreck‘[...].“¹⁶⁰¹ Mit dieser Reaktion erinnern die Mädchen an das Verhalten Mademoiselle Vinteuils und ihrer Freundin, die das Bild eines alten Mannes bespuckten. Die Attribute,

¹⁵⁸⁷ Ebd.

¹⁵⁸⁸ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 115.

¹⁵⁸⁹ Ebd.

¹⁵⁹⁰ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 476.

¹⁵⁹¹ Ebd.

¹⁵⁹² Ebd.

¹⁵⁹³ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 477.

¹⁵⁹⁴ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 478.

¹⁵⁹⁵ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 479.

¹⁵⁹⁶ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 481.

¹⁵⁹⁷ Ebd.

¹⁵⁹⁸ Ebd.

¹⁵⁹⁹ Ebd.

¹⁶⁰⁰ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 482.

¹⁶⁰¹ Ebd.

die den Mädchen mitgegeben werden, sind, trotz der Schönheit der ‚kleinen Schar‘, männlich konnotiert. Ein Mädchen fällt Marcel besonders auf, ein Mädchen

mit blitzenden, lachenden Augen und vollen, mattschimmernden Wangen unter einer tief in die Stirn gesetzten schwarzen Polomütze, das ein Fahrrad mit nachlässigem Wiegen der Hüften vor sich herschob und, gerade als ich vorbeiging, mit lauter Stimme einen solchen Straßenjargon verwendete [...], daß ich [...] zu dem Schluß kam, alle diese Mädchen gehörten zum Publikum des Velodroms und wären vermutlich die sehr jungen Geliebten der dortigen Radrennfahrer.¹⁶⁰²

Marcel spürt „das unsichtbare Band einer Harmonie“¹⁶⁰³, das die Mädchen verbindet, das die ‚kleine Schar‘ zu etwas macht, „das in allen Teilen ebenso sehr zusammengehörte, wie es als Gruppe sich ganz und gar von der Menge unterschied, in der ihr Zug sich langsam fortbewegte“¹⁶⁰⁴. Marcel findet diese Schar „so edel [...], als sei sie aus griechischen Jungfrauen zusammengesetzt“¹⁶⁰⁵: „Sie boten ein so köstliches und vollkommenes Bild des unbekannten, doch möglichen, vom Leben bereitgehaltenen Glücks“¹⁶⁰⁶. Albertine ist diejenige mit der Polomütze und dem Fahrrad. Diesen ersten Auftritt bezeichnet Schuhen als „weibliche Wiedergeburt antiker Sportler“¹⁶⁰⁷. Die Mädchen treten als verschwommen vor dem Meer prominierende Amazonen auf, als maskulinisierte junge Frauen. Radfahrende Frauen gerieten gegen Ende des 19. Jahrhunderts schnell in den Verdacht, gleichgeschlechtliche Neigungen zu hegen¹⁶⁰⁸, die Mädchen der ‚kleinen Schar‘ sind frei, beweglich, unabhängig von der Menge, durch die sie gehen, Teil einer Gemeinschaft, die jemandem wie Marcel verschlossen ist. Ihre verwischten Konturen vor dem sich bewegenden Meer machen sie zu einem einzigen Körper, der Personifikation der glücklichen, hellen Welt von Lesbos, die Proust gegen die dunkle Bedrohung Gomorras setzt: „Albertines mythische Androgynie, die jegliche Demarkationslinien verwischt, ist wesentlicher Bestandteil ihrer faszinierenden Erscheinung und [bringt, C. K.] aus dem Bewegungsbild Albertines ein Erregungsbild“¹⁶⁰⁹ hervor. Schuhen zeigt außerdem auf, dass der Titel des zweiten Teils der „Recherche“, „À l’ombre des Jeunes Filles en fleurs“ ein intertextueller Hinweis auf einen Wortlaut in Baudelaires Gedicht „Lesbos“ ist, „vierges en fleurs“¹⁶¹⁰. So ergibt sich ein erweiterter Assoziationsrahmen:

Somit verhüllen die eindeutig positiven Konnotationen von Jugend, mädchenhafter Schönheit und Blumigkeit, die der poetische Titel vermittelt, eben

¹⁶⁰² Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 483.

¹⁶⁰³ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 484.

¹⁶⁰⁴ Ebd.

¹⁶⁰⁵ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 487.

¹⁶⁰⁶ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 489.

¹⁶⁰⁷ Schuhen, S. 237.

¹⁶⁰⁸ Vgl. Schuhen, S. 235.

¹⁶⁰⁹ Schuhen, S. 242.

¹⁶¹⁰ Schuhen, S. 231.

jene sekundären Assoziationen von Düsternis, Geheimnis und weiblicher Homosexualität, die unter der Oberfläche lauern.“¹⁶¹¹

Sicher ist es kein Zufall, dass Marcel sich schließlich für die männlichste unter den Amazonen entscheidet. Bei einem Besuch im Atelier des Malers Elstir kommt es zu einer persönlichen Begegnung zwischen Marcel und Albertine. Elstir und Marcel stehen vor dem Atelier, Marcel sieht „die junge Radfahrerinnen der kleinen Schar mit der wie immer tief über das schwarze Haar gezogenen Polomütze“¹⁶¹² auf sich zukommen. Sie gibt Elstir die Hand, Marcel bemerkt „einen kleinen Schönheitsfehler an ihrem Kinn“¹⁶¹³. Elstir kann Marcel mit Informationen über diese junge Frau versorgen, er nennt ihm ihren Namen, Albertine Simonet, und ihre soziale Stellung. Marcel muss erkennen, dass er sich getäuscht hat: „Diesmal hatte ich Mädchen aus den Kreisen einer sehr wohlhabenden Bourgeoisie, aus der Sphäre der Industrie und des Geschäftslebens, irrtümlich in ein zweideutiges Milieu versetzt.“¹⁶¹⁴ Marcel erkennt, dass diese jungen Mädchen in greifbare Nähe rücken. Sofort kühlt sein Enthusiasmus ab: „Die Gewißheit, den jungen Mädchen vorgestellt zu werden, hatte zum Ergebnis, daß ich Gleichgültigkeit gegen sie nicht nur heuchelte, sondern empfand.“¹⁶¹⁵ „[U]nauisweichliche Nähe“¹⁶¹⁶ verdirbt die Lust, die Marcel an diesen Mädchen hat. Es ist, als spüre er im Vorhinein die Enttäuschung, die eine nähere Bekanntschaft mit sich bringen muss. Marcel muss sich eingestehen, dass die „wirkliche Frau“¹⁶¹⁷ nur sehr wenig mit der Erregung zu tun hatte, in die ihn Albertine und die ‚kleine Schar‘ versetzten:

Seitdem ich Albertine erblickt, hatte ich täglich tausend Betrachtungen über sie angestellt, ich hatte mit dem, was ich als „sie“ bezeichnete, einen langen inneren Dialog geführt, in dem ich sie fragen, antworten, denken, handeln ließ, und in der unendlichen Serie der vorgestellten Albertinen, die in mir stündlich aufeinanderfolgten, kam die wirkliche Albertine, die ich am Strande erblickt, nur am Anfang vor, so wie die Schauspielerinnen, die eine Rolle kreiert hat, der ‚Star‘, im Verlaufe einer langen Reihe von Aufführungen nur in den ersten auftritt. Diese Albertine war kaum mehr als eine Silhouette, alles, womit ich sie ausgefüllt, hatte ich erfunden [...].¹⁶¹⁸

Albertine zeichnet sich plötzlich durch „einen gewissen Grad von Geschliffenheit und Kultur“¹⁶¹⁹ aus, „deren ich diese radfahrende Bacchantin und rauschhaft rasende Muse des Golfspiels gar nicht für fähig gehalten hätte“¹⁶²⁰. Er wird auch

¹⁶¹¹ Ebd.

¹⁶¹² Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 549.

¹⁶¹³ Ebd.

¹⁶¹⁴ Ebd.

¹⁶¹⁵ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 564.

¹⁶¹⁶ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 565.

¹⁶¹⁷ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 568.

¹⁶¹⁸ Ebd.

¹⁶¹⁹ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 587.

¹⁶²⁰ Ebd.

mit ihrer Freundin Andrée bekannt, die über den alten Mann gesprungen war. Sie „erwies sich als unendlich viel zartsinniger, liebevoller, nachdenklicher denn Albertine, für die sie die schmeichelnde Zärtlichkeit einer älteren Schwester hegte“¹⁶²¹. Wie sich später herausstellen wird, interpretiert Marcel die Zuneigung zwischen den Mädchen fälschlicherweise als schwesterlich. Auch er tappt zunächst in die Falle der Heteronormativität, genau wie der Lesende der „Recherche“. Er bemerkt sogar, dass Andrée, die er benutzen möchte, um an Albertine heranzukommen, eher kühl auf diese Versuche reagiert und vermutet „ob nicht mein Bemühen, von Albertine geliebt zu werden, auf seiten ihrer Freundin, wenn auch nicht gerade geheime Machenschaften mit dem Zweck, dem entgegenzuwirken, so doch einen übrigens ausgezeichnet verhehlten Zorn hervorgerufen hat, den sie aus Zartgefühl vielleicht in sich selbst bekämpfte“¹⁶²². Marcel widmet „ihnen allen [...] eine Art von kollektiver Liebe“¹⁶²³, doch die Beziehung zu Albertine festigt sich immer mehr. Bereits im ersten Band des vierten Teils ahnt er, dass er nicht in der Lage ist, die innere Essenz seiner Geliebten zu erfassen:

Was Albertine anging, so fühlte ich, daß ich niemals etwas über sie erfahren, daß ich zwischen der verworrenen Vielheit echter Details und lügenhafter Darstellungen mich niemals würde durchfinden können und daß es sicher immer so bliebe, außer ich würde sie bis ans Ende ihrer Tage in einen Käfig sperren [...].¹⁶²⁴

Als „neuralgischer Punkt“¹⁶²⁵ der Beziehung ist eine Begebenheit in einem Tanzsaal zu interpretieren. Andrée und Albertine tanzen Walzer, Marcel beobachtet die beiden in Gesellschaft des angesehenen Doktors Cottard, der behauptet: „[B]estimmt befinden sich die beiden jetzt auf der Höhe des Genusses. Es ist nicht genügend bekannt, daß die Empfindung bei Frauen vor allem durch die Brüste geht. Sie sehen ja, wie vollkommen beide sich mit ihren berühren.“¹⁶²⁶ Marcel stellt fest, dass „[t]atsächlich [...] eine unaufhörliche leise Reibung“¹⁶²⁷ zwischen den Brüsten Albertines und Andrées stattfindet und ist von diesem Augenblick an wie elektrisiert von der Vorstellung, beide könnte doch mehr als schwesterliche Liebe verbinden. Er beginnt, die jungen Frauen genau zu beobachten:

Albertine reizte Andrée zu Spielen an, die, ohne sehr weit zu gehen, doch vielleicht nicht vollkommen unschuldig waren [...]. Ich hatte gesehen, wie Andrée mit einer der anmutigen Bewegungen, die ihr eigen waren, schmeichelnd ihren Kopf an

¹⁶²¹ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 613f.

¹⁶²² Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 652.

¹⁶²³ Proust: Im Schatten junger Mädchenblüte, S. 680.

¹⁶²⁴ Proust: Sodom und Gomorra, S. 189.

¹⁶²⁵ Schuhen, S. 250.

¹⁶²⁶ Proust: Sodom und Gomorra, S. 271.

¹⁶²⁷ Ebd.

Albertines Schulter lehnte und sie mit halbgeschlossenen Augen in die Beugung des Halses küßte [...].¹⁶²⁸

Zu „ihre[n] Sitten“¹⁶²⁹ befragt, streitet Albertine ihr gleichgeschlechtliches Begehren ab:

„Aber Andrée und ich haben beide den gleichen Abscheu vor solchen Dingen. Wir sind natürlich auch nicht so alt geworden, wie wir sind, ohne Frauen mit kurzgeschnittenen Haaren begegnet zu sein, die sich wie Männer benehmen und dies gewisse Genre haben; nichts aber empört uns so sehr wie gerade das.“¹⁶³⁰

Everman bemerkt dazu: „The two lovers enjoy a symbiotic relational dynamic based on deception, manipulation, desire and lying.“¹⁶³¹ In Marcel tobt ein innerer Kampf: „[H]e [...] wants ambiguous replies to his questions reflecting his own conflicting desires; he wants, at the same time, to possess the truth of Albertine's lesbianism and to deny this truth which would exclude him definitely from her love.“¹⁶³² Der Wille zum Wissen treibt Marcel dazu, sich weiter Gedanken um Albertine zu machen. Die Beteuerungen, mit denen Albertine ihn beschwichtigt, verfehlen ihr Ergebnis nur, „weil ich mich an die Geschichte mit Odette erinnerte“¹⁶³³. Swanns Affäre wirkt so auf Marcells Liebesleben. Die Erinnerung, die große Kraft in der „Recherche“, betrifft besonders auch die Sexualität aller Figuren. Als Marcel Albertine mit Robert bekannt macht, scheint sie sich sehr für ihn zu interessieren. Dieses „Interesse für Saint-Loup“¹⁶³⁴ heilt Marcel „für einige Zeit von dem Gedanken [...], sie könne eine Neigung zu anderen Frauen haben“¹⁶³⁵. Die Unsicherheit über die Wahrheit beflügelt Marcel, nur aus diesem Grund verliebt er sich erneut in Albertine. Am Ende des zweiten Bandes des Vierten Teils erfährt Marcel, dass Albertine auch Mademoiselle Vinteuil und ihre Freundin kennt; sie gesteht, „die zwei niemals anders als meine beiden großen Schwestern“¹⁶³⁶ zu nennen. Die Szene in Montjouvain verbindet sich mit der gegenwärtigen Situation: „Hinter Albertine sah ich nicht mehr das blau sich türmende Meer, sondern das Zimmer in Montjouvain, wo sie Mademoiselle Vinteuil mit einem Lachen in die Arme fiel, das wie die unbekannte Stimme ihrer Lust zu mir drang.“¹⁶³⁷ Marcel sieht sich einem unbekannten Land weiblicher Gelüste gegenüber: „Es war eine furchtbare ‚terra incognita‘, in der ich hier landete, eine neue Phase ungeahnter Leiden, welche sich mir eröffnete.“¹⁶³⁸ An dieser Stelle setzt Evermans Orientstudie an. Der

¹⁶²⁸ Proust: Sodom und Gomorra, S. 282.

¹⁶²⁹ Proust: Sodom und Gomorra, S. 320.

¹⁶³⁰ Proust: Sodom und Gomorra, S. 321.

¹⁶³¹ Everman, S. 100.

¹⁶³² Everman, S. 99.

¹⁶³³ Proust: Sodom und Gomorra, S. 322.

¹⁶³⁴ Proust: Sodom und Gomorra, S. 365.

¹⁶³⁵ Ebd.

¹⁶³⁶ Proust: Sodom und Gomorra, S. 701.

¹⁶³⁷ Proust: Sodom und Gomorra, S. 704.

¹⁶³⁸ Proust: Sodom und Gomorra, S. 702.

Orient, ebenfalls ‚terra incognita‘, wird in der „Recherche“ „a trope for the unpossessable, unquenchable nature of all objects of human desire“¹⁶³⁹ – es entsteht „an analogous association between Albertine and the Orient“¹⁶⁴⁰. Sie „embodies the alluring, unknowable, unpossessable entity that is the Orient for the European“¹⁶⁴¹. Bereits bei seiner ersten Begegnung mit der ‚kleinen Schar‘ begreift Marcel, dass er zu dieser Gruppe von jungen Mädchen niemals gehören wird. Er ist keine griechische Jungfrau, die helle, leuchtende Welt von Lesbos bleibt ihm verschlossen. Die dunkle, bedrohliche Welt Gomorras, die sich nun vor ihm auftut, ist zugleich Quelle seiner Leiden, andererseits auch Bedingung seiner Erregung: „Sexual ambiguity on the part of the beloved object offers Marcel the possibility of potential delayed possession without the limitations and banality of the actualization.“¹⁶⁴² Immer wieder im Verlauf der „Recherche“ wird Marcells Begeisterung durch die tatsächliche „actualization“¹⁶⁴³ gedämpft, auch in ästhetischer Hinsicht, wenn er z. B. das erste Mal die Berma, eine berühmte Schauspielerin, auf der Bühne erlebt und das Echte sich als so viel enttäuschender herausstellt als die Erwartung, die er sich aufgebaut hatte. Das Wissen darum, dass Albertine eine Lust kennen gelernt hat, die Marcel ihr nicht geben kann, intensiviert seine Gefühle noch: „Hier aber war der Rivale nicht meiner Art, er führte andere Waffen, ich konnte nicht mit ihm auf gleicher Ebene kämpfen, Albertine nicht die gleichen Arten des Genusses verschaffen, ja konnte sie mir nicht einmal recht vorstellen.“¹⁶⁴⁴ Dieses Nicht-vorstellen-Können ist der Anreiz für die Gefangennahme Albertines, Marcel entscheidet: „[I]ch heirate Albertine.“¹⁶⁴⁵ Er schließt sie in seinen Pariser Räumen förmlich ein, um sie von schädlichen Einflüssen fernzuhalten, muss jedoch feststellen, dass „Gomorra [...] bis in alle Winkel der Erde zerstreut“¹⁶⁴⁶ ist: „[D]as moderne Gomorra ist ein Puzzle, das aus Stücken besteht, die von überall da herkommen, von wo man sie am wenigsten erwartet.“¹⁶⁴⁷ Eines Tages „begegnete [ich, C. K.] auf der Treppe Andrée“¹⁶⁴⁸. Später wird Marcel erfahren, dass er die beiden beinahe beim Liebesspiel überrascht hätte, jetzt beruhigen die beiden Frauen ihn mit Lügen. Marcel bemerkt die invertierte Natur der Lüge: „Manchmal mußte man die Schrift, aus der ich die Lügen Albertines entzifferte, obwohl sie keine Bilderschrift war, einfach rückläufig lesen [...]“¹⁶⁴⁹ Die Angst um den Besitz Albertines lässt Marcel an die Qualen denken, die er einst erlitt, wenn seine Mutter ihm keinen Gutenachtkuss schenkte. Schuhen schlägt vor, dass „die Figur

¹⁶³⁹ Everman, S. 3.

¹⁶⁴⁰ Everman, S. 13.

¹⁶⁴¹ Everman, S. 48.

¹⁶⁴² Everman, S. 95f.

¹⁶⁴³ Eveman, S. 96.

¹⁶⁴⁴ Proust: Sodom und Gomorra, S. 708.

¹⁶⁴⁵ Proust: Sodom und Gomorra, S. 722.

¹⁶⁴⁶ Proust, Marcel: Die Gefangene. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Fünfter Teil, Übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt a. M. 1983, S. 25.

¹⁶⁴⁷ Proust: Die Gefangene, S. 115.

¹⁶⁴⁸ Proust: Die Gefangene, S. 69.

¹⁶⁴⁹ Proust: Die Gefangene, S. 117.

Albertine als Ersatzobjekt für die geliebte, aber unerreichbare Mutter“¹⁶⁵⁰ verstanden werden kann. Homosexualität und Inzesttabu werden „zu Chiffren für die Unerreichbarkeit des geliebten Objekts“¹⁶⁵¹. Marcel leidet unter der „Angst meiner Kindertage“¹⁶⁵². Aus dieser Qual heraus beginnt Marcel, Albertine gegenüber sadistisch zu empfinden: „Meine Knechtschaft hörte plötzlich auf, von mir als Last empfunden zu werden, ja, ich wünschte sogar, sie länger auszudehnen, weil ich zu bemerken glaubte, daß Albertine die ihre als quälend empfand.“¹⁶⁵³ Albertine wird schließlich zu „eine[r] langweilige[n] und gefügige[n] Gefangene[n]“¹⁶⁵⁴, die nicht mehr „auf ihrem Rad zur Flucht gerüstet schien“¹⁶⁵⁵. In dem Moment, in dem sich Marcel sicher wähnt und bereits mit dem Gedanken spielt, die Verlobung zu beenden und Albertine an die Luft zu setzen, muss er erfahren, dass sie, ohne es vorher mit ihm abgesprochen zu haben, das Haus verlassen hat: Da „stockte mir der Atem, ich mußte mein Herz mit beiden Händen festhalten“¹⁶⁵⁶. Verzweifelt schickt er ein „Telegramm, in dem ich sie bat, unter welchen Bedingungen auch immer zu mir zurückzukehren“¹⁶⁵⁷. Er erhält Antwort von Madame Bontemps, Albertines Tante: Albertine sei „bei einem Ausritt von ihrem Pferd gegen einen Baum geschleudert worden“¹⁶⁵⁸ und an den erlittenen Verletzungen verstorben. Albertine stirbt einen mysteriösen Amazonentod. Von Reue übermannt, überdenkt Marcel die Beziehung: „Warum hatte sie mir nicht gesagt: ‚Ich habe die und die Neigungen?‘ Ich hätte resigniert, ich hätte ihr erlaubt, ihnen nachzugehen.“¹⁶⁵⁹ Er stellt fest, dass es ein Fehler war, sich allzu harsch Albertine gegenüber zu gleichgeschlechtlichen Neigungen zu äußern, dass seine vorgetragene Abscheu „sie in allzu kategorischer Form in Grund und Boden verdammt hatte“¹⁶⁶⁰. Das Rätsel Albertine ist mit ihrem Tod nicht gelöst. Auch als Marcel Nachforschungen über die Zeit anstellt, die sie vor ihrem Tod von ihm getrennt verbracht hat, wird sie nicht greifbarer und Gomorra nicht verständlicher. Obwohl Marcel versucht, Albertines Gefühle für Frauen zu verstehen („Auf Grund meiner eigenen Liebe zu Frauen [...] konnte ich ihr einigermaßen nachfühlen, was sie dabei empfand“¹⁶⁶¹), wird Gomorra nicht weniger bedrohlich. Die ganze Welt scheint ihm unter dem Stern Gomorras zu stehen; sein Leiden sieht er nun „nicht mehr in einem Licht, wie es sonst die Schauspiele der Erde bescheint, sondern als das Fragment einer anderen Welt,

¹⁶⁵⁰ Schuhen, S. 256.

¹⁶⁵¹ Ebd.

¹⁶⁵² Proust: Die Gefangene, S. 145.

¹⁶⁵³ Proust: Die Gefangene, S. 233.

¹⁶⁵⁴ Proust: Die Gefangene, S. 499.

¹⁶⁵⁵ Ebd.

¹⁶⁵⁶ Proust: Die Gefangene, S. 556.

¹⁶⁵⁷ Proust, Marcel: Die Entflohene. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Sechster Teil. Deutsch von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1987, S. 85.

¹⁶⁵⁸ Ebd.

¹⁶⁵⁹ Proust: Die Entflohene, S. 127.

¹⁶⁶⁰ Proust: Die Entflohene, S. 131.

¹⁶⁶¹ Proust: Die Entflohene, S. 141.

eines unbekannten heillosen Planeten, als einen Ausschnitt der Hölle“¹⁶⁶². Das Treffen mit Andrée gestaltet sich schmerzvoll. Andrée, ja ebenfalls Mitglied der ‚kleinen Schar‘, erscheint ihm wie „das verkörperte Verlangen Albertines“¹⁶⁶³, ein Verlangen, das ihm „[w]ie eine dunkle, unbekannte Blume“¹⁶⁶⁴ „über das Grab hinaus als von einem Wesen herstammend überbracht wurde, an dem ich sie nicht zu entdecken vermocht hatte“¹⁶⁶⁵. Andrée eröffnet ihm, dass sie nicht die Einzige gewesen war, bei der Albertine „ihr Vergnügen“¹⁶⁶⁶ suchte: „„Sie hatte bei Madame Verdurin einen hübschen Jungen getroffen, der Morel hieß““¹⁶⁶⁷. Morel hatte für Albertine „junge[] Fischermädchen“¹⁶⁶⁸ und „kleine Wäscherinnen“¹⁶⁶⁹ aufgetrieben: „Sobald er so eine Kleine fest in der Hand hatte, bestellte er sie an einen absolut sicheren Ort, wo er sie dann Albertine überließ.“¹⁶⁷⁰ Andrée behauptet, Albertine habe Marcel als Ausweg aus Gomorra angesehen: „„Sie hatte gehofft, Sie würden sie retten durch eine Heirat mit ihr. Im Grunde fühlte sie, daß es sich um eine Art von krimineller Besessenheit handelte““¹⁶⁷¹ – „Albertine sei vor allem deshalb von mir fortgegangen, weil sie sich Sorgen gemacht hätte, was ihre Freundinnen aus der ‚kleinen Schar‘ und auch andere darüber denken mochten, sie in dieser Weise bei einem jungen Mann wohnen zu sehen, mit dem sie nicht verheiratet war.“¹⁶⁷² Marcel ringt sich dazu durch, Albertine als Opfer ihres eigenen Verlangens zu sehen, „ein vielleicht nicht immer ganz reines Opfer, aber in diesem Falle schuldig doch nur aus anderen Gründen, auf Grund einer Art von Verderbtheit, von welcher man nicht sprach“¹⁶⁷³. Im letzten Teil der „Recherche“ spielt Albertine keine große Rolle, sie ist Teil des Erinnerungsgemäldes geworden, das Marcel zu entwerfen beginnt. Everman zeigt auf, dass es zwei Stellen in der „Recherche“ gibt, an denen Albertines Sexualität sich auf noch weitgehendere Weise der Zuordnung entzieht. In „Die Gefangene“ schildert sie das Vergnügen, das sie dabei empfindet „ice sculptures in the form of monuments“¹⁶⁷⁴ zu verschlingen, „Vendômesäulen aus Schokolade- oder Himbeereis“¹⁶⁷⁵, die „erst schmelzen, wenn sie schon tief in meine Kehle hinuntergeglitten sind“¹⁶⁷⁶. Diese „physische[] Lust [...], bei der Vorstellung von etwas so Gutem, Kühlen“¹⁶⁷⁷ „eine

¹⁶⁶² Proust: Die Entflohenen, S. 143.

¹⁶⁶³ Proust: Die Entflohenen, S. 182.

¹⁶⁶⁴ Ebd.

¹⁶⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶⁶ Proust: Die Entflohenen, S. 256.

¹⁶⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁶⁸ Proust: Die Entflohenen, S. 257.

¹⁶⁶⁹ Ebd.

¹⁶⁷⁰ Ebd.

¹⁶⁷¹ Ebd.

¹⁶⁷² Proust: Die Entflohenen, S. 268.

¹⁶⁷³ Proust: Die Entflohenen, S. 279.

¹⁶⁷⁴ Everman, S. 103.

¹⁶⁷⁵ Proust: Die Gefangene, S. 169.

¹⁶⁷⁶ Ebd.

¹⁶⁷⁷ Ebd.

gewissermaßen erotische Befriedigung zu verspüren“¹⁶⁷⁸ weckt Assoziationen an Oralverkehr mit Männern, der zu dieser Zeit nur unter Männern denkbar war. Die zweite Textpassage, die in der deutschen Übersetzung kaum zu entdecken ist, ist eine Szene, in der Albertine vor Wut einen Ausdruck fallen lässt, den die Übersetzerin Eva Rechel-Mertens mit „dann wäre mir schon lieber, ich wäre einmal frei und könnte es mir besorgen ...“¹⁶⁷⁹ wiedergibt. Nach dieser Äußerung wird Albertine „purpurrot“¹⁶⁸⁰ und „hielt eine Hand vor den Mund“¹⁶⁸¹. Diese Formulierung geht Marcel nicht aus dem Kopf: „Mein Gedächtnis aber blieb von dem Wort ‚besorgen‘ dauernd heimgesucht“¹⁶⁸² und er geht Albertine gehörig damit auf die Nerven, dass er sie immer wieder danach fragt. Im Deutschen ist kaum einzusehen, weshalb Marcel so ein Gewese um das Wort ‚besorgen‘ macht. Everman erklärt, dass der im Französischen verwendete Ausdruck *se faire casser le pot*, den Albertine von sich schleudert, ein Slang-Ausdruck für Analverkehr ist.¹⁶⁸³ Albertines Sexualität kommt so in Berührung mit Praktiken, die vornehmlich der mann-männlichen Sexualität vorbehalten waren. Everman sieht aufgrund dessen noch eine weitere Funktion für die Figur der Albertine gegeben: „Albertine serves more as a mirror of the protagonist’s volatile and contradictory desire than as an autonomous representation of her own personhood.“¹⁶⁸⁴ Im Liebespiel mit Marcel scheinen die Rollen oftmals umgedreht, Albertine kommt dabei die „active, potent ‚male‘ role she plays as penetrator of the passive ‚female‘ Marcel“¹⁶⁸⁵ zu. Daraus aber zu schlussfolgern, Albertine sei eigentlich ein Mann, wie es in der Proustforschung üblich war¹⁶⁸⁶, greift deutlich zu kurz. Die biografischen Projektionen, die Justin O’Brien in den 1940er Jahren anstellte, nach denen er in Albertine Prousts Chauffeur Alfred Agostinelli sehen wollte¹⁶⁸⁷, hätten zur Folge, dass auch die Welt Gomorras eigentlich nur eine versteckte Welt Sodoms sein müsste.¹⁶⁸⁸ Dies wird der Differenzierung, die Proust in der „Recherche“ vornimmt, kaum gerecht. Während die männliche Homosexualität sich in den zeitgenössischen Diskurs einbettet, stellt „das Erzählen von weiblicher Homosexualität in der *Recherche* [...] eher eine diskursive Leerstelle dar“¹⁶⁸⁹. Schuhen sieht hier einen Beweis für den „Mangel an wissenschaftlichen Diskursen“¹⁶⁹⁰ um die Jahrhundertwende, die weibliche Homosexualität betreffend. Während die Repräsentation von Sodom die komplette „Recherche“ konstruiert, fungiert die Welt Gomorras als Angst- und Erregungsbild und setzt

¹⁶⁷⁸ Ebd.

¹⁶⁷⁹ Proust: Die Gefangene, S. 454.

¹⁶⁸⁰ Ebd.

¹⁶⁸¹ Ebd.

¹⁶⁸² Proust: Die Gefangene, S. 455.

¹⁶⁸³ Vgl. Everman, S. 104.

¹⁶⁸⁴ Everman, S. 107.

¹⁶⁸⁵ Everman, S. 103.

¹⁶⁸⁶ Vgl. Mauriac, Claude: Marcel Proust mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Hamburg 1958, S. 93ff.

¹⁶⁸⁷ Vgl. Schuhen, S. 209.

¹⁶⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁶⁸⁹ Schuhen, S. 207.

¹⁶⁹⁰ Schuhen, S. 208.

sich so von der Welt von Lesbos ab, die in „Im Schatten junger Mädchenblüte“ am Meeresufer sichtbar wird:

Die heitere Welt von Lesbos [...] stellt so etwas wie das Innenleben der lesbischen Welt bzw. das innere Erleben der Frauen dar, zu denen die Männer keinen Zutritt haben. [...] Gomorrha hingegen symbolisiert eher eine lesbische Welt, die durch die Augen eines begehrenden männlichen Betrachters wiedergegeben wird, der verzweifelt versucht, zu den Geheimnissen von Lesbos vorzudringen. Gomorrha ist daher ein genuin männliches Konstrukt, ein Schreckensbild, von dem nicht zuletzt auch wegen des biblischen Fluchs eine bedrohliche Macht ausgeht.¹⁶⁹¹

Diese Bedrohung manifestiert sich in Albertine, die „[i]n a drastic act of inversion“¹⁶⁹² Marcells Namen preisgibt:

[...] Albertine the unpossessable, identifies the protagonist; and through the repeated use of the possessive article, takes claim to possess him, incites the self-definition of the narrator and links his identity to that of the author. Albertine, a fictional character, and at that, perhaps the most nebulous, unstable and incoherent of fictional characters, is the one to identify the protagonist, thus calling into question narrative convention, the identity of Marcel protagonist/narrator and Marcel Proust himself.¹⁶⁹³

Sie und der Baron de Charlus sind die Charaktere, die die Souveränität des Erzählers Marcel in Frage stellen und auf diese Weise gefährden. Wenn Albertine ihn „Mein Marcel“¹⁶⁹⁴ nennt, wird das Gewebe der „Recherche“ durchlässig, „narrative convention“¹⁶⁹⁵ kann einen Durchbruch der Realität zur Fiktionalität nicht länger verbergen. Grundsätzlich ist festzustellen, dass sich die „Recherche“ in ihrer Gesamtheit den üblichen narratologischen Konventionen jener Zeit entzieht. Die Unbegreiflichkeit der Figuren läuft der Allwissenheit einer Erzählerinstanz, im Stil von Dickens oder Eliot, erheblich zuwider. Gerade Albertine und Robert, die in ihrer ständigen Beweglichkeit nicht nur für Marcel mysteriös bleiben, graben sich aufgrund dieser Konzeption in das Gedächtnis des Lesenden ein. Die „Recherche“, obgleich hochgradig künstlich, ist doch in der Lage, auf eine geradezu erschütternd wahre Art Wirklichkeit zu präsentieren. Auch Marcel selbst stellt eine Verbindung zwischen Albertine und Robert her:

Solchen ‚Ewigfliehenden‘ heftet ihre Natur und unsere eigene Unruhe Flügel an. Sogar wenn sie bei uns sind, scheint ihr Blick uns zu sagen, daß sie gleich wieder verschwinden werden. Der Beweis für diese Schönheit, die von den Flügeln hinzugefügt wird und sonstige Schönheit noch übertrifft, liegt darin, daß sehr häufig ein gleiches Wesen nacheinander für uns flügellos und geflügelt ist.¹⁶⁹⁶

¹⁶⁹¹ Schuhen, S. 271.

¹⁶⁹² Everman, S. 102.

¹⁶⁹³ Ebd.

¹⁶⁹⁴ Proust: Die Gefangene, S. 95.

¹⁶⁹⁵ Everman, S. 102.

¹⁶⁹⁶ Proust: Die Gefangene, S. 120.

Kein Wunder, dass Albertine bei ihrem ersten Treffen mit Robert so fasziniert von ihm ist. Es scheint, als hätten sich hier zwei Wesen gleicher Art erkannt, zwei „Ewigfliehende[]“¹⁶⁹⁷. Beide sieht Marcel das erste Mal vor der Kulisse des Meeres, beide erscheinen ihm zu Beginn unerreichbar und deshalb faszinierend und kostbar. Robert ist erkennbar adelig, Albertine scheint ihm eine Geliebte von den Radrennfahrern des Velodroms zu sein, beide scheinen auf den ersten Blick also nicht Marcells eigener Gesellschaftsschicht zu entstammen. Das Fremde, Exotische, Nicht-Besitzbare bestimmt die „Recherche“; Marcells verzweifelter Kampf um das Wissen, um die Wahrheit wird nicht belohnt, alles scheint nur noch undurchschaubarer zu werden. Als der Erste Weltkrieg das Leben der Figuren umzukrempeln beginnt, hat die Inversion der Gesellschaft längst eingesetzt. Die Welt des feudalen Frankreichs ist untergegangen, die gesamte Gesellschaft ist gleichsam *verqueert*.

3. 2. 1. 2 „But you can hear the silence vibrate“¹⁶⁹⁸: Henry James und das Unsagbare

Im Gegensatz zu Proust verfolgte Henry James ganz andere Strategien, um *queerness* zu repräsentieren. Während bei Proust das Konzept der Inversion auch auf die Struktur des Textes übertragbar ist, ist *queerness* bei James Teil des Romanprogramms und wird offen angesprochen, wenn auch mit ambivalentem Urteil versehen. In James' Romanen ist das Schweigen das wichtigste Stilmittel, um das nötige Misstrauen zu erwecken. Im Gegensatz zu Proust, in dem das *queere* Lesen zum Grundsatzverständnis der „Recherche“ gehört, ist es bei James Sache des Lesenden, was er oder sie in die Stille hineinliest. Im folgenden Abschnitt sollen, ebenso wie bei Proust, anhand von Figuren *queere* Konzeptionen diskutiert werden. Die drei Romane, die in dieser Analyse verwendet werden, sind „The Portrait of a Lady“ (1881), „The Bostonians“ (1886) und „The Wings of the Dove“ (1903), die in chronologischer Reihenfolge betrachtet werden sollen. Dabei wird festzustellen sein, wie sich James' reifender Stil auf das *queere* Lesen auswirkt. Anzumerken ist, dass das Wort *queer* in James' Texten häufig auftaucht, dort aber nicht im Sinne von „gleichgeschlechtlich begehrend“ gemeint ist. Die Texte sollen dahingehend befragt werden, inwiefern diese Vokabel dennoch ihren Beitrag zu einem dezidiert *queeren* Leseerlebnis leistet.

Der Autor am Rand

In „The Portrait of a Lady“ finden sich viele Anzeichen für offene und versteckte *queerness*. Die Lady selbst, Isabel Archer, ist ein Beispiel für die Darstellung des Typus der *New Woman*, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer häufiger zur Darstellung kommt. Stefanie Hofmann weist in ihrer Studie über die Selbstkonzepte der *New Woman* (2000) darauf hin, dass diese „fiktionalen Repräsentationen [...] keineswegs als mimetische Spiegelungen einer konkreten Wirklichkeit“¹⁶⁹⁹ zu verstehen sind, sondern als stellvertretend benutzte Typen

¹⁶⁹⁷ Ebd.

¹⁶⁹⁸ James, Henry: *The Bostonians*. Introduction by A. S. Byatt. New York 2003, S. 391.

¹⁶⁹⁹ Hofmann, S. 13.

von Frauen, die mit ihrer Selbstdarstellung an die Grenzen des Viktorianischen Ideals stoßen.¹⁷⁰⁰ Diese Repräsentationstypen funktionieren nach diktomischen Begriffspaaren wie aktiv vs. passiv, Vernunft vs. Gefühl oder Kultur vs. Natur. Die *New Woman* eignet sich ausschließlich männliche Privilegien an, während sie gleichzeitig die Männer verachtet: „Sie übersieht dabei, daß die Gleichheit weiterhin einen männlichen Namen trägt.“¹⁷⁰¹ Sie wird nicht befreit, sondern Opfer „neue[r] Zuschreibungen“¹⁷⁰². Isabel Archer scheint in „The Portrait of a Lady“ zunächst ebenfalls nicht als real erscheinender Charakter, sondern als Bündelung verschiedener, gegen das Viktorianische Ideal gerichteter Ideen aufzutreten. Die junge Amerikanerin ist bei ihren Verwandten in England zu Besuch. Ralph Touchett, ihr schwindsüchtiger Cousin, erkennt in ihr das Potential zu einem gegen die Konventionen gerichteten Leben. Als sein Vater im Sterben liegt, überredet er diesen, seiner Cousine die Hälfte seines Erbes abzutreten, ohne dass diese den Grund dafür erfährt. Aufgrund ihres neuen Reichtums wird Isabel Opfer von Serena Merle, einer Witwe, die Isabel mit ihrem abgelegten Liebhaber verknüpft, der ihr gemeinsames Kind aufzieht und als ehelich ausgibt. Isabel erscheint zuerst als „a tall girl in a black dress, who at first sight looked pretty“¹⁷⁰³, mit „a great deal of confidence“¹⁷⁰⁴ und „an eye that denoted clear perception“¹⁷⁰⁵. Die „independent young lady“¹⁷⁰⁶ ist ihr bereits von weitem anzusehen, ist in ihrem Reden und Auftreten; Isabel entspricht der „idea of an interesting woman“¹⁷⁰⁷ und lehnt in England gleich zwei vorteilhafte Heiratsanträge ab, bevor sie selbst zu Geld kommt und in die Falle tappt. Ihre besondere Ausstrahlung erklärt sich aus der Spürbarkeit eines eigenen Willens:

Most women did with themselves nothing at all; they waited, in attitudes more or less gracefully passive, for a man to come that way and furnish them with a destiny. Isabel's originality was that she gave one an impression of having intentions of her own.¹⁷⁰⁸

Isabel „gave a value to any change“¹⁷⁰⁹, sie will sich verändern, durch Wissen und Erfahrung wachsen:

[S]he had an immense curiosity about life and was constantly staring and wondering. She carried within herself a great fund of life, and her deepest

¹⁷⁰⁰ Vgl. Hofmann, S. 21.

¹⁷⁰¹ Hofmann, S. 32.

¹⁷⁰² Hofmann, S. 33.

¹⁷⁰³ James, Henry: *The Portrait of a Lady*. With Introduction and Notes by Lionel Kelly, Ware 1996, S. 26.

¹⁷⁰⁴ Ebd.

¹⁷⁰⁵ James: *The Portrait of a Lady*, S. 27.

¹⁷⁰⁶ James: *The Portrait of a Lady*, S. 26.

¹⁷⁰⁷ James: *The Portrait of a Lady*, S. 30.

¹⁷⁰⁸ James: *The Portrait of a Lady*, S. 65.

¹⁷⁰⁹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 40.

enjoyment was to feel the continuity between the movements of her own soul and the agitations of the world.¹⁷¹⁰

Eine Ehe mit einem reichen, geistig regsamen Lord einzugehen sieht sie nicht als Ziel ihres Lebens, sondern als feigen Ausweg. Eine Heirat mit solchen Vorzügen ist ihrer Meinung nach ein Versuch, „unhappiness“¹⁷¹¹ entkommen zu wollen und sich „[f]rom life“¹⁷¹², „[f]rom the usual chances and dangers, from what most people know and suffer“¹⁷¹³ abzuwenden, ja abzuschneiden. Allerdings bleibt ein solcher Durst nach Wissen nicht ohne Folgen: Isabel als solchermaßen vergeistigte Frau, bezahlt „ihren Anspruch auf eine Teilhabe an dem Vernunftideal der Aufklärung“¹⁷¹⁴ mit einem Preis „zulasten ihrer Körperlichkeit und Sexualität“¹⁷¹⁵. Die „Negation der eigenen Leiblichkeit“¹⁷¹⁶ führt dazu, dass Isabel zur Madonna stilisiert¹⁷¹⁷ wird und auf diese Weise in eine weitere Falle des Viktorianischen Rollenideals läuft, das sie doch so eifrig zu vermeiden gewünscht hatte. Mithilfe ihres neuen Ehemanns, der sie eher als Stück für seine Sammlung kostbarer Kunstwerke erworben hat, ist sie in diesem Anspruch auf Perfektion gefangen:

Der Frau wird in ihrer Erhabenheit jedes Recht und jede Möglichkeit, sich selbst zu entwickeln, abgesprochen. Gemäß dem herrschenden Diskurs ist sie das allumfassend ausdefinierte Wesen, das immer schon perfekt ist und sich deshalb durch jede Veränderung immer nur verschlechtern kann.¹⁷¹⁸

Die Gründe, weshalb Isabel diese Ehe überhaupt eingeht, sind nicht auf den ersten Blick erkennbar. Caspar Goodwood, ihr amerikanischer Verehrer, versucht ihr klarzumachen, dass sie als verheiratete Frau mehr Freiheiten genießen kann: „An unmarried woman – a girl of your age – isn’t independent. There are all sorts of things she can’t do. She’s hampered at every step.“¹⁷¹⁹ Dieser Gedanke wird von Isabel im weiteren Verlauf des Romans nicht mehr erwähnt, scheint aber einen wichtigen Beitrag dazu zu leisten, dass sie sich der Idee der Ehe überhaupt öffnet. Was sie allerdings übersieht, ist, dass die Freiheiten, die eine Ehe mit sich bringen kann, von dem Mann abhängig sind, den sie heiratet. Gilbert Osmond, mit dem sie zusammengebracht wird, erscheint dem Lesenden, der Osmond vor Isabel kennenlernt, sofort als die falsche Wahl. James führt ihn mit Hilfe des Mädchens ein, das Osmond als vermeintlich eheliche Tochter aufzieht. Pansy Osmond ist im Kloster erzogen worden und ist

¹⁷¹⁰ James: *The Portrait of a Lady*, S. 42.

¹⁷¹¹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 122.

¹⁷¹² Ebd.

¹⁷¹³ Ebd.

¹⁷¹⁴ Hofmann, S. 39.

¹⁷¹⁵ Ebd.

¹⁷¹⁶ Hofmann, S.43.

¹⁷¹⁷ Vgl. Hofmann, S. 226.

¹⁷¹⁸ Hofmann, S. 227.

¹⁷¹⁹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 146.

„evidently impregnated with the idea of submission“¹⁷²⁰, vor allen anderen Dingen ist sie „taught [...] to obey“¹⁷²¹. Dass Isabels Ideen im Einflussbereich dieses Mannes nicht verwirklicht werden können, ist offensichtlich. Isabel aber kann selbstverständlich nur das in Osmond ‚lesen‘, was man ihr zu sehen erlaubt. Er ist Amerikaner und lebt in einem Palast in Florenz, „like a prince who has abdicated in a fit of fastidiousness and has been in a state of disgust ever since“¹⁷²². Der Palast erscheint dem Lesenden beim ersten Besuch Isabels als Gefängnis, „it looked somehow as if, once you were in, you would need an act of energy to get out“¹⁷²³ – doch Isabel hat „as yet no thought of getting out“¹⁷²⁴. Osmond inszeniert sich gegenüber der reichen Erbin, die den Glauben ausstrahlt, unabhängig zu leben, als unkonventioneller, männlicher *angel of the house*.¹⁷²⁵ Er instrumentalisiert seine Tochter, um bei Isabel den Eindruck eines fürsorglichen, aufopferungsbereiten Vaters zu erwecken: „He presently sat down on the other side of his daughter [...]; but he ended by drawing her out of her chair and making her stand between his knees, leaning against him while he passed his arm round her slimness.“¹⁷²⁶ Er spielt den Anlehnungsbedürftigen, aber er manipuliert den Körper seiner Tochter, um dieses Bild zu schaffen, „drawing her“¹⁷²⁷, „making her“¹⁷²⁸. Pansy reagiert mit Anhänglichkeit: „[H]is daughter, who had now locked her arm into one of his own, clinging to him and looking up while her eyes moved from his own face to Isabel’s“¹⁷²⁹. Er hält immer noch die Hand seiner Tochter, während er Isabel das Haus zeigt. Er beschreibt das Kind als „a little saint of heaven“¹⁷³⁰, „my great happiness“¹⁷³¹. Isabel bemerkt die Gemachtheit des Kindes, findet aber dieses Mädchen, das so vollkommen nach Viktorianischem Ideal produziert worden ist, nicht alarmierend: „Pansy was so formed and finished for her tiny place in the world, and yet in imagination, as one could see, so innocent and infantine.“¹⁷³² Pansy betreffend verhält sich Isabel durchaus rollenkonform. Sie mag das Mädchen gerade für ihr Nichtwissen, ein Zustand, dem sie selbst so nachdrücklich entfliehen will: „Pansy was really a blank page, a pure white surface, successfully kept so; she had neither art, nor guile, nor temper, nor talent [...]“¹⁷³³ Osmonds Vorliebe für den perfekten Stil macht ihr, auch auf Menschen bezogen, keine Angst. Nach den Plänen für sein Leben gefragt, behauptet Osmond, „to be as quiet as possible“¹⁷³⁴ sei das Ziel

¹⁷²⁰ James: *The Portrait of a Lady*, S. 207.

¹⁷²¹ Ebd.

¹⁷²² James: *The Portrait of a Lady*, S. 218.

¹⁷²³ James: *The Portrait of a Lady*, S. 222.

¹⁷²⁴ Ebd.

¹⁷²⁵ Vgl. Hofmann, S. 257.

¹⁷²⁶ James: *The Portrait of a Lady*, S. 225.

¹⁷²⁷ Ebd.

¹⁷²⁸ Ebd.

¹⁷²⁹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 227.

¹⁷³⁰ James: *The Portrait of a Lady*, S. 233.

¹⁷³¹ Ebd.

¹⁷³² James: *The Portrait of a Lady*, S. 243.

¹⁷³³ James: *The Portrait of a Lady*, S. 273.

¹⁷³⁴ James: *The Portrait of a Lady*, S. 231.

seines Lebens. Er sagt von sich, „not conventional“¹⁷³⁵ zu sein. Isabel, die den einflussreichen englischen Lord Warburton abgelehnt hat, ist gerade von dieser Aussage angetan:

Allein ein Interaktionspartner, der sich nicht zur Durchsetzung der starren Normen viktorianischer Wohlanständigkeit berufen fühlt und damit selbst auch nicht der Norm des konventionell Handelnden entspricht, kann Isabel Archers *élan vital* genügen.¹⁷³⁶

So wird sie eine „figure in his collection of choice objects“¹⁷³⁷, zum Entsetzen ihres Cousins: „Ralph was shocked and humiliated; his calculations had been false and the person in the world in whom he was most interested was lost.“¹⁷³⁸ In ihrer beinahe provokanten Andersheit (Isabel spricht mehrmals davon, nicht zu heiraten) ist Isabel aber weit weniger interessant als die Figur ihre Cousins Ralph Touchett, und die Beziehung, die sich zwischen den beiden Verwandten entwickelt. In „The Portrait of a Lady“ wird die Ehe an sich als problematisch dargestellt, die Beziehung zwischen Ralph und Isabel ist weitaus symbiotischer als all die Ehen, die im gesamten Roman Erwähnung finden. Es ist unter anderem deshalb eine erfolgreiche Beziehung, weil sexuelle Elemente in ihr keinen Platz haben. Ralph kann „aufgrund seiner Krankheit“¹⁷³⁹ das „normative[] Ideal“¹⁷⁴⁰ der Gesellschaft, in der er lebt, nicht erfüllen, er sieht in Isabel die Person, „die sein unrealisiertes Potential eben doch zu realisieren vermag“¹⁷⁴¹. Das Geld, das er Isabel verschafft, ist „als Aufforderung zur aktiven Realitäts- und damit Rollengestaltung“¹⁷⁴² gedacht, sie aber entzieht sich seinen Berechnungen und damit seiner Regie. Ralph, das Kind amerikanischer Eltern, hat sowohl Harvard als auch Oxford besucht. Wegen seiner Krankheit musste er seine Arbeit aufgeben und führt seitdem das Leben eines Invaliden. Das Arbeitsleben scheint er nicht sehr zu vermissen, aber noch sträubt er sich gegen das leidenschaftslose Leben, dass seine Krankheit ihm aufzwingt:

[T]he imagination of loving – as distinguished from that of being loved – had still a place in his reduced sketch. He had only forbidden himself the riot of expression. However, he shouldn't inspire his cousin with a passion, nor would she be able, even should she try, to help him to one.¹⁷⁴³

So ist Ralph sich von Anfang an sicher, dass Isabel seine Leidenschaft nicht wecken kann, selbst, wenn sie den Versuch wagen sollte. Ralph erzählt Isabel,

¹⁷³⁵ James: The Portrait of a Lady, S. 270.

¹⁷³⁶ Hofmann, S. 253.

¹⁷³⁷ James: The Portrait of a Lady, S. 263.

¹⁷³⁸ James: The Portrait of a Lady, S. 292.

¹⁷³⁹ Hofmann, S. 297.

¹⁷⁴⁰ Ebd.

¹⁷⁴¹ Hofmann, S. 295.

¹⁷⁴² Hofmann, S. 303.

¹⁷⁴³ James: The Portrait of a Lady, S. 47.

dass es im Haus seines Vaters, Gardencourt, einen Geist gibt, der sich allerdings nicht von jedem sehen lässt:

„[...] The privilege isn't given to everyone; it's not enviable. It has never been seen by a young, happy, innocent person like you. You must have suffered first, have suffered greatly, have gained some miserable knowledge. In that way your eyes are opened to it. I saw it long ago“, said Ralph.¹⁷⁴⁴

Ralph legt hier nahe, dass er eben nicht „young, happy, innocent“¹⁷⁴⁵ ist, sondern ein „miserable knowledge“¹⁷⁴⁶ erlangt hat, und das bereits vor sehr langer Zeit, vielleicht bevor er überhaupt krank wurde. Ralph und Isabel verbringen zu Beginn des Romans viel Zeit miteinander und Ralph fühlt sich von seiner Cousine beflügelt: „He thought a great deal about her; she was constantly present to his mind.“¹⁷⁴⁷ Er betrachtet sie als „an open-handed gift of fate“¹⁷⁴⁸ und er macht sich über seine Gefühle ihr gegenüber Gedanken: „He wondered whether he were harbouring ‚love‘ for this spontaneous young woman from Albany; but he judged that on the whole he was not.“¹⁷⁴⁹ Isabels Freundin Henrietta Stackpole, die sie auf Gardencourt besuchen kommt, spricht Ralph einen „natural charm“¹⁷⁵⁰ ab: „If you've got any charm it's quite unnatural.“¹⁷⁵¹ Henrietta Stackpole wirft ihm vor, sich aus Selbstsucht nicht zu verheiraten: „It's everyone's duty to get married.“¹⁷⁵² Ralph hält sich selbst für „too perverted a representative of the nature of man“¹⁷⁵³, um eine Ehe einzugehen. Miss Stackpole wirft ihm vor, Isabel verändert zu haben. Tatsächlich verlässt sich Isabel ganz auf das Urteil ihres Cousins: „I'll do whatever Ralph says is right“, Isabel returned. „I've unbounded confidence in Ralph.“¹⁷⁵⁴ In Ralphs Phantasie entwickelt sich diese Abhängigkeit:

[H]e liked immensely being alone with her, in the thickening dusk, in the centre of the multitudinous town; it made her seem to depend upon him and to be in his power. This power he could exert but vaguely; the best exercise of it was to accept her decisions submissively [...].¹⁷⁵⁵

Die Macht, die Ralph über Isabel hat bzw. glaubt, über sie zu haben, ist merkwürdig passiv. Sie besteht eher in seinem beobachtenden Blick als in tatsächlicher Aktion. Ralph bezieht sein ganzes Glück aus der Möglichkeit, Isabel

¹⁷⁴⁴ James: The Portrait of a Lady, S. 53.

¹⁷⁴⁵ Ebd.

¹⁷⁴⁶ Ebd.

¹⁷⁴⁷ James: The Portrait of a Lady, S. 64.

¹⁷⁴⁸ Ebd.

¹⁷⁴⁹ James: The Portrait of a Lady, S. 65.

¹⁷⁵⁰ James: The Portrait of a Lady, S. 87.

¹⁷⁵¹ Ebd.

¹⁷⁵² James: The Portrait of a Lady, S. 88.

¹⁷⁵³ James: The Portrait of a Lady, S. 90f.

¹⁷⁵⁴ James: The Portrait of a Lady, S. 127.

¹⁷⁵⁵ James: The Portrait of a Lady, S. 133.

zu betrachten und fordert dieses Privileg offen ein: „What’s the use of being ill and disabled and restricted to mere spectatorship at the game of life if I really can’t see the show when I’ve paid so much for my ticket?“¹⁷⁵⁶ Dieses Beobachten erhält die Macht eines Fetisches. Ralph „scramble[s] for sexual space“¹⁷⁵⁷:

By endowing the marginal male with voyeuristic qualities, James defines the essence of marginality: a fixated gaze on what the marginal male feels is forbidden to him. In the process of gaping at what he thinks is forbidden, the man at the margins reaffirms his station by committing a forbidden act, namely voyeurism [...].¹⁷⁵⁸

Als er seinen Vater davon überzeugt, Isabel die Hälfte seines Erbes zu vermachen, ist dies ein Versuch, sich ein Schauspiel zu verschaffen. Isabels Unabhängigkeit sollte nach seiner Berechnung einen interessanten Lebenswandel garantieren, er verlangt von ihr: „Spread your wings; rise above the ground.“¹⁷⁵⁹ Als er von Isabels Verlobung hört „[h]e felt cold about the heart; he had never liked anything less“¹⁷⁶⁰. Er warnt Isabel vor dem „cage“¹⁷⁶¹, in den sie sich begibt, er erinnert sie daran, dass sie nichts lieber wollte, als das Leben zu sehen. Isabel behauptet, sie habe genug gesehen: „It doesn’t look to me now, I admit, such an inviting expanse.“¹⁷⁶² Sie gesteht, stets an seine „wisdom“¹⁷⁶³ geglaubt zu haben: „It was her passionate desire to be just; it touched Ralph to the heart, affected him like a caress from a creature he had injured.“¹⁷⁶⁴ Ralph ist wohl bewusst, dass er Isabels *downfall* initiiert hat und er fühlt sich „as if I had fallen myself“¹⁷⁶⁵. Plötzlich behauptet Isabel gesellschaftskonform, sich niemals „on a higher plane“¹⁷⁶⁶ bewegt zu haben, einen Mann zu heiraten, den sie mag, sei das Höchste, das eine Frau empfinden könne. Ralph warnt sie vor dem Mann, den sie zu heiraten gedenkt, geht sogar so weit Osmond zu beleidigen: „You were not meant to be measured in that way – you were meant for something better than to keep guard over the sensibilities of a sterile dilettante!“¹⁷⁶⁷ Er gesteht ihr sogar seine Liebe, relativiert aber schnell: „I love you, but I love without hope“, said Ralph quickly, forcing a smile and feeling that in that last declaration he had expressed more than he intended.“¹⁷⁶⁸ Isabel ist entsetzt, es kommt zum Bruch zwischen ihnen. Als sie sich Jahre später wiedersehen, ist dieser Bruch noch nicht

¹⁷⁵⁶ James: *The Portrait of a Lady*, S. 135.

¹⁷⁵⁷ Cannon, Kelly: *Henry James and Masculinity. The Man at the Margins*. Basingstoke und London 1994, S. 7.

¹⁷⁵⁸ Cannon, S. 91.

¹⁷⁵⁹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 196.

¹⁷⁶⁰ James: *The Portrait of a Lady*, S. 292.

¹⁷⁶¹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 294.

¹⁷⁶² Ebd.

¹⁷⁶³ James: *The Portrait of a Lady*, S. 295.

¹⁷⁶⁴ Ebd.

¹⁷⁶⁵ James: *The Portrait of a Lady*, S. 297.

¹⁷⁶⁶ Ebd.

¹⁷⁶⁷ James: *The Portrait of a Lady*, S. 298.

¹⁷⁶⁸ Ebd.

wieder geheilt: „She had not forgiven him, she never would forgive him [...]. As Osmond's wife she could never again be his friend.“¹⁷⁶⁹ Die Maske, die sie von nun an ihm gegenüber aufsetzt, bringt Ralph um sein größtes Vernügen: „He had played the wrong card, and now he had lost the game. He should see nothing, he should learn nothing; for him she would always wear a mask.“¹⁷⁷⁰ Isabel repräsentiert nun ihren Gatten, nicht mehr sich selbst. Ralph, dem Tode sehr nah, hält sich nur noch für Isabel am Leben:

What kept Ralph alive was simply the fact that he had not yet seen enough of the person in the world in whom he was most interested: he was not yet satisfied. [...] He wanted to see what she would make of her husband – or what her husband would make of her.¹⁷⁷¹

Als abzusehen ist, dass er in Bälde stirbt und nach Gardencourt zurückkehren muss, widersetzt sich Isabel ihrem tyrannischen Ehemann. Gegen seinen Willen reist auch sie nach England, um Ralph beizustehen. Osmond wirft ihr vor, Ralph nur zu mögen, weil er Osmond selbst hasst. Isabel ist inzwischen verzweifelt, sie hat erfahren, dass ihre Entscheidung, Osmond zu heiraten, präzise gelenkt wurde und dass Ralph ihr das Geld beschafft hat, das ihr zum Verhängnis wurde: „She envied Ralph his dying [...]. To cease utterly, to give it all up and not know anything more – this idea was as sweet as the vision of a cool bath in an marble tank [...].“¹⁷⁷² Sie erkennt, dass sie sich Ralphs Zugriff entzogen und sich deshalb ins Unglück gestürzt hat; „[s]he had lost all her shame, all wish to hide things“¹⁷⁷³. Auf seinem Totenbett erlaubt sie Ralph, sie wieder zu sehen, er fasst ihr Leben zusammen: „„You wanted to look at life for yourself – but you were not allowed; you were punished for your wish. You were ground in the very mill of the conventional!“¹⁷⁷⁴ Er spricht ihr Trost zu: „„And remember this‘, he continued, ,that if you’ve been hated you’ve also been loved. Ah but, Isabel – *adored!*‘ he just audibly and lingeringly breathed.“¹⁷⁷⁵ Im Augenblick seines Todes spürt Isabel die Anwesenheit des Geistes: „It seemed to her for an instant that he was standing there – a vague, hovering figure in the vagueness of the room.“¹⁷⁷⁶ Dieser letzte Auftritt Ralphs fasst seine Anwesenheit im Roman zusammen. Verglichen mit späteren Romanen ist James' Sprache in „The Portrait of a Lady“ noch exakt und informativ, allerdings bildet die Figur des Ralph Touchett eine Ausnahme. Bei oberflächlicher Lektüre ist alles durch Ralphs Krankheit erklärbar, aber die „vagueness“¹⁷⁷⁷ ist eben nicht klar greifbar, sie ist auch mit anderen, mit *queeren* Inhalten anfüllbar. Elaine Pigeon spricht in ihrer

¹⁷⁶⁹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 333.

¹⁷⁷⁰ James: *The Portrait of a Lady*, S. 336.

¹⁷⁷¹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 339.

¹⁷⁷² James: *The Portrait of a Lady*, S. 475.

¹⁷⁷³ James: *The Portrait of a Lady*, S. 487.

¹⁷⁷⁴ James: *The Portrait of a Lady*, S. 488.

¹⁷⁷⁵ James: *The Portrait of a Lady*, S. 489. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷⁷ Ebd.

Studie „Queer Impressions“ (2005) von einer „queer tutelage“¹⁷⁷⁸, die Ralph in Bezug auf seine Cousine ausübt. Zudem sei es „Ralph, whose narrative voice most intimately coincides with the author, who teaches Isabel how to respond to life – that is, to feel“¹⁷⁷⁹: „For Ralph [...] art enhances life, which transcends material reality, as his ghostly departure aptly suggests.“¹⁷⁸⁰ Pigeon äußert den Verdacht, Ralph könne „one of the first male inverts to grace the pages of Anglo-American literature“¹⁷⁸¹ sein. Ralph leidet nicht nur unter seiner Krankheit, sondern auch „from lack of desire“¹⁷⁸², Henriette Stackpole bezichtigt ihn, „too passive“¹⁷⁸³ zu sein. Die Beziehung zu Isabel kann nur deshalb funktionieren, weil sie von Ralph kein aktives Begehren erfordert. Ralph wird von Isabel gelegentlich als „brother“¹⁷⁸⁴ bezeichnet, aber dennoch zeigt sie – wenn auch eher spielerisch – Eifersucht. Als Ralph den Verdacht hat, Henrietta Stackpole hätte vor ihn zu heiraten, sagt Isabel: „I don’t want you to marry.“¹⁷⁸⁵ Der Wunsch, den anderen für sich zu behalten, ist also auf beiden Seiten vorhanden. Dennoch entzieht sich diese Beziehung der gesellschaftlich sanktionierten Sexualität, denn auch hier geht es nicht um Sexualität, die zur Fortpflanzung führt. In ihrer Studie „Henry James and Masculinity“ (1994) bemerkt Kelly Cannon, dass in James’ Texten Sexualität oft gerade dann präsent ist, „where sex appears most absent“¹⁷⁸⁶: „James’s fiction weaves a tapestry that wanders erotically and sometimes dangerously from acceptable territory into the margins.“¹⁷⁸⁷ Die Beziehung zwischen Isabel und Ralph befindet sich gerade in diesem Randbereich gesellschaftlich akzeptierter Sexualität. Dass Ralph nur voyeuristisch an seiner Cousine interessiert ist und sich selbst für „too perverted a representative of the nature of man“¹⁷⁸⁸ hält, erweckt Misstrauen. Die „vagueness“¹⁷⁸⁹, die Ralph im Leben wie im Tode zu bezeichnen scheint, macht ihn zu einer Figur, die zwischen weiblich und männlich zu oszillieren scheint. Er ist der Mann, der an den weiblichen Wirkungsbereich, das Haus, gebunden ist. Die berufliche Laufbahn, konstituierend für die männliche Identität, ist ihm verschlossen, was ihn nicht sehr zu bekümmern scheint. Cannon weist zudem darauf hin, dass sein voyeuristisches Vergnügen den Lesenden miteinbezieht:

Finally, voyeurism transforms the marginal subject from the margins to the center of the reader’s attention, for the voyeuristic gaze compels the reader to experience,

¹⁷⁷⁸ Pigeon, Elaine: *Queer Impressions. Henry James’s Art of Fiction*. New York und London 2005, S. 50.

¹⁷⁷⁹ Ebd.

¹⁷⁸⁰ Pigeon, S. 53.

¹⁷⁸¹ Pigeon, S. 54.

¹⁷⁸² Cannon, S. 12.

¹⁷⁸³ James: *The Portrait of a Lady*, S. 112.

¹⁷⁸⁴ James: *The Portrait of a Lady*, S. 489.

¹⁷⁸⁵ James: *The Portrait of a Lady*, S. 89.

¹⁷⁸⁶ Cannon, S. 4.

¹⁷⁸⁷ Ebd.

¹⁷⁸⁸ James: *The Portrait of a Lady*, S. 90f.

¹⁷⁸⁹ James: *The Portrait of a Lady*, S. 489.

if only for a moment, marginality in action. The reader is made an accomplice in the forbidden.¹⁷⁹⁰

In James' Romanen scheint es, so Cannon, oft an heterosexueller Leidenschaft zu fehlen, seine Texte scheinen getrieben zu sein „by a motive of purity that separates named instances of heterosexual passion from their full erotic potential. [...] A surprising degree of eroticism can be found in instances of *marginal* sexual behavior [...]“¹⁷⁹¹ Der Blick des Ralph Touchett ist fühlbar mit diesem „surprising degree of eroticism“¹⁷⁹² ausgestattet, andererseits wäre er sonst kaum so irritierend und die Frage, weshalb Ralph und Isabel sich nicht auch körperlich nahekomen, so quälend. Die Beziehung zwischen ihnen ist mehr die eines Autors mit seiner Figur als die von Verliebten – eine Konstellation, in der die Figur ihren Autor enttäuscht, indem sie ihr Potential, ein außergewöhnliches, beschreibungswürdiges Leben zu leben, verwirft und sich für den üblichen *marriage plot* entscheidet. Isabel ahnt nicht, dass sie in diesem Moment lediglich den Autor wechselt. Die neue Autorin, Serena Merle, hat andere Pläne für ihre Figur. Sie will das Geld für ihren ehemaligen Liebhaber und ihre Tochter Pansy. Serena Merle ist ebenfalls eine Figur, die die Ränder der Akzeptabilität bewohnt. Sie ist eine Frau mit Geheimnis, eine Frau, die die Situation der Frauen in der Viktorianischen Gesellschaft aufgrund ihrer Erfahrung besser beurteilen kann als Isabel und nach deren Auffassung „Frauen [...] zum Nomadentum als weiblichem Schicksal verurteilt“¹⁷⁹³ sind: „[A] woman, it seems to me, has no natural place anywhere; wherever she finds herself she has to remain on the surface and, more less, to crawl.“¹⁷⁹⁴ Sie selbst gibt zu, „shockingly chipped and cracked“¹⁷⁹⁵ zu sein. Ralph kann Madame Merle nicht ausstehen, obwohl er angibt, „once in love with her“¹⁷⁹⁶ gewesen zu sein. Er scheint in ihr das Potential zu erkennen, Einfluss auf Isabel auszuüben und so in Konkurrenz mit ihm zu treten. In „The Portrait of a Lady“ streiten sich auf diese Weise zwei Randexistenzen um das Potential einer noch unentwickelten Figur, die erst zum Schluss des Romans bemerkt, auf welche Weise sie manipuliert worden ist.

Olive Chancellors abgewandter Blick

Fünf Jahre nach „The Portrait of a Lady“ erschien „The Bostonians“ (1886). Der Tonfall, der in diesem Roman zur Anwendung kommt, unterscheidet sich von der Sprache in „The Portrait of a Lady“ dahingehend, dass vor allem der Blick des Südstaatlers Basil Ransom auf die Frauenbewegung des späten 19. Jahrhunderts von tiefer Ironie geprägt ist.¹⁷⁹⁷ Sicher ist es gerade dieser Tonfall, der bei einer Analyse des Romans so viele Deutungen zulässt.

¹⁷⁹⁰ Cannon, S. 91.

¹⁷⁹¹ Cannon, S. 77. Hervorhebung im Original.

¹⁷⁹² Ebd.

¹⁷⁹³ Hofmann, S. 218.

¹⁷⁹⁴ James: The Portrait of a Lady, S. 175.

¹⁷⁹⁵ James: The Portrait of a Lady, S. 172.

¹⁷⁹⁶ James: The Portrait of a Lady, S. 159.

¹⁷⁹⁷ In dieser Analyse soll die Geschichte der amerikanischen Frauenbewegung nicht behandelt werden. Die Fokussierung auf die Figuren und die Sprache von „The

Auffällig ist, dass sich die wenigsten Lesenden in Bezug auf Basil Ransom einig sind. A. S. Byatt gesteht Basil Selbstironie zu: „James could have made Basil stupid, charming, and sexy, or purely self-centered like *Portrait of a Lady's* Gilbert Osmond. The fact that he thinks unpopular thoughts with integrity is generously done.“¹⁷⁹⁸ Ransom, so Byatt „like his rival and opposite, Olive, is most brilliantly achieved“¹⁷⁹⁹. Diese sieht Byatt, mit Ransoms Augen, als „unappealing, uptight, nervously passionate“¹⁸⁰⁰, gesteht ihr jedoch zu, „the real heroine“¹⁸⁰¹ des Romans zu sein: „Olive is a masterpiece, a truly tragic and complex figure, rendered so well that readers react to her with the same anxious distaste they would feel in life.“¹⁸⁰² Studien, die „The Bostonians“ *queer* lesen, reagieren nicht auf Olive, sondern auf Basil mit „distaste“¹⁸⁰³. In „The Bostonians“ kämpfen Olive Chancellor, eine wohlhabende unverheiratete Frau und ihr Südstaatlercousin Basil Ransom um die Liebe und Loyalität der hübschen rothaarigen Verena Tarrant, die als Sprecherin der Frauenbewegung Aufmerksamkeit erlangen will. Olive geht zuerst mit der jungen Frau eine Beziehung ein. Zusammen wollen sie gegen die Benachteiligung der Frauen kämpfen. Verena zieht in Olives Bostoner Haus ein, verlässt ihre exzentrischen Eltern, die sie als Sprecherin der Frauensache eingeschworen haben. Basil gelingt es, sie Olive abspenstig zu machen. An dem Abend, an dem Verena vor einem großen Publikum sprechen und sich einen großen Namen machen soll, entführt Basil die in Tränen aufgelöste Verena, um sie zu heiraten. Olive bleibt verzweifelt zurück und muss nun selbst vor dem enttäuschten Publikum sprechen. Byatts Auffassung, dass Olive die Hauptfigur des Romans ist, entspricht auch, dass „Olive“¹⁸⁰⁴ das allererste Wort des Textes ist. Basil ist auf Einladung seiner Cousine nach Boston gekommen. Ihre erste Begegnung erfüllt Basil mit „an unformulated pity“¹⁸⁰⁵ für „this pale girl, with her light-green eyes, her pointed features and nervous manner“¹⁸⁰⁶, das „visibly morbid“¹⁸⁰⁷ ist. Diesen ersten Eindruck, den Basil von ihr erhält, wird auch der Lesende nicht mehr los. Die auktoriale Erzählinstanz des Romans schildert Olive aus Basils Blickwinkel heraus. Olive neidet ihrem Cousin seinen Kampf im Unabhängigkeitskrieg, Basil neidet Olive ihre angenehmen Lebensumstände. Für einen Moment überlegt er sich, ob er nicht „a partner in so flourishing a firm“¹⁸⁰⁸ werden soll. „[U]nmarried

Bostonians“ ist nicht nur der angestrebten Kürze dieses Kapitels geschuldet, sie soll vor allem die Möglichkeit schaffen, die drei Romane unter ähnlichen Bedingungen betrachten zu können.

¹⁷⁹⁸ Byatt, A. S.: Introduction. In: James, Henry. *The Bostonians*. Introduction by A. S. Byatt. New York 2003, S. xi-xxiv, hier S. xvii.

¹⁷⁹⁹ Ebd.

¹⁸⁰⁰ Byatt, S. xvi.

¹⁸⁰¹ Ebd.

¹⁸⁰² Ebd.

¹⁸⁰³ Ebd.

¹⁸⁰⁴ James: *The Bostonians*, S. 3.

¹⁸⁰⁵ James: *The Bostonians*, S. 10.

¹⁸⁰⁶ Ebd.

¹⁸⁰⁷ Ebd.

¹⁸⁰⁸ James: *The Bostonians*, S. 16.

as well as rich“¹⁸⁰⁹ stellt Olive eine Herausforderung für Basils Weltbild dar, schließlich siegt aber doch sein Stolz: „[I]t was very easy for him to remark to himself that nothing would induce him to make love to such a type as that.“¹⁸¹⁰ „[S]uch a type“¹⁸¹¹: der jungfräuliche, asexuell anmutende Typ. Olive ist „unmarried by every implication of her being“¹⁸¹². „She was so essentially a celibate that Ransom found himself thinking of her as old [...]“¹⁸¹³ Olive gibt ihm „an uneasy feeling“¹⁸¹⁴, das sich beim ersten Lesen von Basil auf den Lesenden überträgt. Dass Basil sie unattraktiv findet, hängt dieser Figur über den ganzen Roman nach. Olive ist blass, sieht ständig aus, als sei ihr kalt, der einzige Farbkleck an ihr sind die Augen, „you thought vaguely of the glitter of green ice“¹⁸¹⁵. Ihr fehlt der Sinn für Humor, „she was a woman without laughter“¹⁸¹⁶. Olive „hated men, as a class, anyway“¹⁸¹⁷ und ist entsetzt festzustellen, dass ihr Cousin mit seiner Meinung über Frauen nicht hinterm Berg hält: „‘Oh the position of women!’ Basil Ransom exclaimed. ‘The position of women is to make fools of men. I would change my position for yours any day’, he went on. ‘That’s what I said to myself as I sat there in your elegant home.’“¹⁸¹⁸ Basil nimmt Frauen nicht als benachteiligt wahr. Neid treibt ihn erkennbar zu dieser Aussage an. Das erste Treffen der Freunde der Frauenbewegung erfüllt Basil ebenfalls mit Unbehagen; „he had a general idea they were mediums, communists, vegetarians“¹⁸¹⁹. Verena Tarrant, die bei dieser Versammlung auftritt, wird von ihm als „very pretty, though she had red hair“¹⁸²⁰ eingeschätzt, die unter dem Einfluss ihres Vaters, eines Wunderheilers, über Dinge spricht, von denen sie nichts versteht: „[S]he didn’t mean it, she didn’t know what she meant, she had been stuffed with this trash by her father [...]“¹⁸²¹ Olive reagiert still, aber erkennbar leidenschaftlich: „Olive Chancellor sat motionless; her eyes were fixed on the floor with the rigid, alarmed expression of her moments of nervous diffidence [...]“¹⁸²² Man sieht ihr an, dass „she had felt the universal contagion“¹⁸²³. Als Basil sie anspricht und sie den Blick vom Boden auf ihn richtet, zeigt sie ihm „an extraordinary face, a face he scarcely understood or even recognised. It was portentously grave, the eyes were enlarged, there was a red spot in each of the cheeks, and as directed to him, a quick, piercing question,

¹⁸⁰⁹ Ebd.

¹⁸¹⁰ Ebd.

¹⁸¹¹ Ebd.

¹⁸¹² James: *The Bostonians*, S. 17.

¹⁸¹³ Ebd.

¹⁸¹⁴ Ebd.

¹⁸¹⁵ Ebd.

¹⁸¹⁶ Ebd.

¹⁸¹⁷ James: *The Bostonians*, S. 20.

¹⁸¹⁸ James: *The Bostonians*, S. 22.

¹⁸¹⁹ James: *The Bostonians*, S. 29.

¹⁸²⁰ James: *The Bostonians*, S. 30.

¹⁸²¹ James: *The Bostonians*, S. 59.

¹⁸²² James: *The Bostonians*, S. 63.

¹⁸²³ Ebd.

a kind of leaping challenge, in the whole expression.“¹⁸²⁴ Es scheint, als beginne in diesem Moment der Wettlauf um Verena Tarrants Zuneigung. Basil bemerkt für sich: „She *was* a very odd cousin, was this Boston cousin of his.“¹⁸²⁵ „[V]ery odd“¹⁸²⁶ funktioniert hier als ein Hinweis, der jenen „distaste“¹⁸²⁷ schürt, den Byatt in ihrer Einführung als zwangsläufige Reaktion des Lesenden präsentiert. Tatsächlich ist aber nicht einzusehen, weshalb allein Olive dieses Unbehagen vorbehalten bleibt, vermutlich weil sie die Initiative ergreift. Ein sorgfältigeres Lesen zeigt, dass Verena nicht das unschuldige heterosexuelle Opfer einer eifersüchtig fauchenden Lesbe ist, sondern ebenso viel Gefühl und Leidenschaft mit in diese *Boston marriage* bringt wie Olive. Als *Boston marriages* wurden Wohn- und Lebensgemeinschaften zweier Frauen bezeichnet: „[...] Boston marriages provided an ‚acceptable‘ means of female-female intimacy that did not go altogether unnoticed.“¹⁸²⁸ Diese Beziehungen waren nicht an den Strukturen der traditionellen Viktorianischen Ehe ausgerichtet, aber funktionierten „just like a marriage, a modern marriage“¹⁸²⁹, basierend auf Gleichberechtigung. Verena lässt sich von Olive mitreißen:

Olive had taken her up, in the literal sense of the phrase, like a bird of the air, had spread an extraordinary pair of wings, and carried her through the dizzying void of space. Verena liked it, for the most part; [...]. [...] [S]he felt that she was seized, and she gave herself up [...].¹⁸³⁰

Die sexuellen Metaphern im elften Kapitel des Buches sind nicht zu überlesen: „Olive took possession of her“¹⁸³¹. Jacob Jacobson interpretiert in seiner Studie „Queer desire in Henry James“ (2000) die Textstelle „had spread an extraordinary pair of wings“¹⁸³² im Sinne des „popular nineteenth-century euphemism denoting the spreading of a woman’s legs before copulation“¹⁸³³. Im Zusammenhang des elften Kapitels scheint dies tatsächlich eine mögliche Lesart zu sein. Olive strahlt immer noch ein unglaubliches Glück aus: „Her emotion was still acute“¹⁸³⁴, sie weiß, dass sie in Verena das gefunden hat „what she had been looking for so long – a friend of her own sex with whom she might have a union of soul“¹⁸³⁵. Die Frage, die Olive Verena stellt, erinnert sehr an einen Heiratsantrag: „Will you be my friend, my friend of friends, beyond every one,

¹⁸²⁴ James: *The Bostonians*, S. 65.

¹⁸²⁵ James: *The Bostonians*, S. 67. Hervorhebung im Original.

¹⁸²⁶ Ebd.

¹⁸²⁷ Byatt, S. xvi.

¹⁸²⁸ Jacobson, Jacob: *Queer desire in Henry James. The Politics of Erotics in The Bostonians and The Princess Casamassima*. Frankfurt a. M., New York u. a. 2000, S. 79.

¹⁸²⁹ Jacobson, S. 81.

¹⁸³⁰ James: *The Bostonians*, S. 77.

¹⁸³¹ Ebd.

¹⁸³² Ebd.

¹⁸³³ Jacobson, S. 81.

¹⁸³⁴ James: *The Bostonians*, S. 78.

¹⁸³⁵ Ebd.

everything, forever and forever?“¹⁸³⁶ Verena ist von Olives „eagerness and tenderness“¹⁸³⁷ begeistert, „without a shade of embarrassment or confusion“¹⁸³⁸. Verena weiß offenbar genau, von was Olive redet. Olive macht den Vorschlag, Verena von ihren Eltern zu trennen, offensichtlich mit schlechtem Gewissen: „Oh, how can I ask you to give up? I will give up – I will give up everything!“¹⁸³⁹ „Verena wondered afterwards why she had not been more afraid of her – why, indeed, she had not turned and saved herself by darting out of the room.“¹⁸⁴⁰ Sie sieht „a light in Miss Chancellor’s magnified face“¹⁸⁴¹, Ausdruck eines „sentiment, with her, might consume its object, might consume Miss Chancellor, but would never consume itself. Verena, as yet, had no sense of being scorched; she was only agreeably warmed.“¹⁸⁴² Das Begehren, das Olive zu verzehren droht, wird von Verena wahrgenommen, ist aber nicht bedrohlich, denn sie dreht sich nicht um und stürmt aus dem Zimmer, sie bleibt und nimmt Olives Antrag an. In der Gesellschaft von Boston bemerkt man das Glück der beiden Frauen: „They thought everything of each other – that was very plain; you could scarcely tell which thought most.“¹⁸⁴³ Das Wort „everything“ ist mit allem anfüllbar, es liegt an der Fantasie des Lesenden, wie weit er oder sie in diesem Augenblick gehen möchte. Das Verhalten der beiden Frauen ist auffällig, ihrer Mutter gegenüber gesteht Verena: „[S]he kindles me; she does, mother, really.“¹⁸⁴⁴ Olive „successfully identifies a queer potential in Verena“¹⁸⁴⁵ und sie kann sie nur deshalb von dieser *Boston marriage* überzeugen „because the young speaker desires her“¹⁸⁴⁶: „She is no more being corrupted by Olive than Olive is by her.“¹⁸⁴⁷ Dennoch ist diese *marriage* bedroht – durch Verenas „maternal instincts“¹⁸⁴⁸. Olive „was haunted, in a word, with the fear that Verena would marry, a fate to which she was altogether unprepared to surrender her; and this made her look with suspicion upon all male acquaintance“¹⁸⁴⁹. Sie versucht, Verena zu dem Versprechen zu bewegen, niemals zu heiraten: „Never to listen to one of them, never to be bribed – “¹⁸⁵⁰ Verena ist nicht besonders überrascht: „She knew that Olive’s injunction ought not to have surprised her; she had already felt it in the air; she would have said at any time, if she had been asked, that she didn’t suppose Miss Chancellor would want her to marry.“¹⁸⁵¹ Olives

¹⁸³⁶ James: *The Bostonians*, S. 79.

¹⁸³⁷ Ebd.

¹⁸³⁸ Ebd.

¹⁸³⁹ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁴⁰ James: *The Bostonians*, S. 80.

¹⁸⁴¹ Ebd.

¹⁸⁴² Ebd.

¹⁸⁴³ James: *The Bostonians*, S. 97.

¹⁸⁴⁴ Ebd.

¹⁸⁴⁵ Jacobson, S. 79.

¹⁸⁴⁶ Jacobson, S. 80.

¹⁸⁴⁷ Ebd.

¹⁸⁴⁸ Jacobson, S. 116.

¹⁸⁴⁹ James: *The Bostonians*, S. 115.

¹⁸⁵⁰ James: *The Bostonians*, S. 131.

¹⁸⁵¹ Ebd.

„restless, hungry jealousy“¹⁸⁵² speist sich aus dem Wissen, dass Verena keinen Mann heiraten wird, der sich für die Ziele der Frauenbewegung wahrhaft begeistern kann: „They hate it; they scorn it; they will try to stamp it out whenever they can. Oh yes, there are men who pretend to care for it; but they are not really men, and I wouldn't be sure even of them!“¹⁸⁵³ Verena zur ewigen *spinsterhood* zu bewegen, sieht sie als Rettung der jungen Frau an: „You must be safe, Verena – you must be saved [...].“¹⁸⁵⁴ Olive und Verena erfüllen für einander essentielle Aufgaben:

„Do you know, Olive, I sometimes wonder whether, if it wasn't for you, I should feel it so very much!“

„My own friend“, Olive replied, „you have never yet said anything to me which expressed so clearly the closeness and sanctity of our union.“

„You do keep me up“, Verena went on. „You are my conscience.“

„I should like to be able to say that you are my form – my envelope. But you are too beautiful for that!“¹⁸⁵⁵

Die Situation, in der sich beide finden, ist fern ab von jener „vulgarity“¹⁸⁵⁶, wie sie z. B. „Basil's relentless hunt for Verena“¹⁸⁵⁷ auszeichnet. Beide bereiten sich auf ein Leben vor, dass sich mit den Vorurteilen der Gesellschaft arrangieren muss: „If they were all in all to each other, what more could they want? They would be isolated, but they would be free; and this view of the situation brought with it a feeling that they had almost already begun to be a force.“¹⁸⁵⁸ Unter dieser „force“¹⁸⁵⁹ verändert sich auch Verena: „Her share in the union of the two young women was no longer passive, purely appreciative; it was passionate, too, and it put forth a beautiful energy.“¹⁸⁶⁰ Basil, nun, da sich Verena in Olives Obhut verändert hat, wird immer eifersüchtiger auf „his queer, clever, capricious cousin“¹⁸⁶¹. Er malt sich das Ende der Beziehung aus: „[C]ertainly, it *was* very likely she would end by giving Miss Chancellor a cut. He chuckled, with a certain grimness, as this image passed before him; it was not unpleasing, the idea that he should be avenged [...].“¹⁸⁶² Basil beginnt sich immer mehr in die Beziehung der Frauen einzumischen, er überredet Verena, mit ihm auszugehen. Verena fühlt, dass sie Olive hintergeht, aber „she couldn't feel sorry that she was going out with Olive's cousin“¹⁸⁶³. Der Kampf um die junge Frau ist eröffnet, „Olive's whole life now was a matter for whispered communications; she felt this

¹⁸⁵² James: The Bostonians, S. 134.

¹⁸⁵³ Ebd.

¹⁸⁵⁴ James: The Bostonians, S. 135.

¹⁸⁵⁵ James: The Bostonians, S. 152.

¹⁸⁵⁶ Jacobson, S. 78.

¹⁸⁵⁷ Ebd.

¹⁸⁵⁸ James: The Bostonians, S. 159.

¹⁸⁵⁹ Ebd.

¹⁸⁶⁰ James: The Bostonians, S. 164.

¹⁸⁶¹ James: The Bostonians, S. 194.

¹⁸⁶² James: The Bostonians, S. 198. Hervorhebung im Original.

¹⁸⁶³ James: The Bostonians, S. 226.

herself“¹⁸⁶⁴; sie versucht, Verena von Basil fernzuhalten, obwohl beide von Anfang an „a great respect on either side for the liberty of each“¹⁸⁶⁵ haben. Als Olive erfährt, dass Basil und Verena Briefkontakt pflegen, bemerkt sie, dass ihr die Angelegenheit zu entgleiten droht. Verena gibt an, sie wolle auch die andere Seite des Arguments kennenlernen, den Standpunkt der Männer in Bezug auf die Situation der Frauen, sie verteidigt Basil: „I don’t think he’s brutal“¹⁸⁶⁶, sagt sie „gaily“¹⁸⁶⁷. Olive reagiert mit jener Geste, die bestimmend für ihre gesamte Figur ist: „Olive’s eyes lingered a little on her own; then they turned away, vaguely, blindly, out of the carriage-window [...]“¹⁸⁶⁸ Auch hier wird die Vokabel „vaguely“¹⁸⁶⁹, wie bei der Darstellung des Ralph Touchett verwendet, um etwas Unaussprechliches, nicht Greifbares zu umschreiben. Während eines Aufenthaltes in New York verbringen Verena und Basil viel Zeit miteinander, bis Verena Olives Schmerz wegen dieser Vertraulichkeiten nicht mehr ertragen kann und Olive bittet, sie nach Boston zurückzubringen. Basil reist ihr nach und bittet Verena, seine Frau zu werden. Verena weiß, dass nun „a tremendous scene with Olive“¹⁸⁷⁰ folgen wird: „She went straight to her and fell on her knees before her, taking hold of the hands which were clasped together, with nervous intensity, in Miss Chancellors lap.“¹⁸⁷¹ Basil hat sich zwischen sie gestellt, für wenige Augenblicke „a person who had seen them at that moment might have taken them for enemies rather than friends“¹⁸⁷². Olive fragt: „Why not tell him plainly that you love him?“¹⁸⁷³ Verena entgegnet: „Love him, Olive? why, I scarcely know him.“¹⁸⁷⁴ Olive gegenüber erscheint Verena unentschlossen, „while Olive’s eyes continued to search her, accuse her, condemn her“¹⁸⁷⁵. Olive bricht zusammen: „[S]he burst into tears, threw herself on her friend’s bosom. ‚Oh, don’t desert me – don’t desert me, or you’ll kill me in torture‘, she moaned, shuddering.“¹⁸⁷⁶ Verena weiß, was sie Olive antut, doch sie kann sich nicht helfen: „[S]he felt that to throw herself into his [Basil’s, C. K.] life [...], was the condition of happiness for her, and yet that the obstacles were terrible, cruel.“¹⁸⁷⁷ Sie fühlt „[a]n immense pity for Olive“¹⁸⁷⁸ aber gleichzeitig erlebt sie „Olive’s grasp“¹⁸⁷⁹ als „too clinching, too terrible“¹⁸⁸⁰ und ahnt „that Olive would never get over the disappointment“¹⁸⁸¹:

¹⁸⁶⁴ James: *The Bostonians*, S. 276.

¹⁸⁶⁵ James: *The Bostonians*, S. 279.

¹⁸⁶⁶ James: *The Bostonians*, S. 288.

¹⁸⁶⁷ Ebd.

¹⁸⁶⁸ Ebd.

¹⁸⁶⁹ Ebd.

¹⁸⁷⁰ James: *The Bostonians*, S. 358.

¹⁸⁷¹ Ebd.

¹⁸⁷² James: *The Bostonians*, S. 360.

¹⁸⁷³ Ebd.

¹⁸⁷⁴ Ebd.

¹⁸⁷⁵ James: *The Bostonians*, S. 361.

¹⁸⁷⁶ Ebd.

¹⁸⁷⁷ James: *The Bostonians*, S. 374.

¹⁸⁷⁸ Ebd.

¹⁸⁷⁹ Ebd.

[S]he would be incurably lonely and eternally humiliated. It was a very peculiar thing, their friendship; it had elements which made it probably as complete as any (between women) that had ever existed. [...] It was of no use for her to tell herself that Olive had begun it entirely and she had only responded out of a kind of charmed politeness, at first, to a tremendous appeal. She had lent herself, given herself, utterly, and she ought to have known better if she didn't mean to abide by it.¹⁸⁸²

Dieser Abschnitt lässt die Vermutung zu, dass es eine körperliche Beziehung war. Weshalb sonst sollte Verena so sehr davon überzeugt sein, dass Olive nie wieder jemanden finden wird, der ihren Platz einnehmen kann, die Freundschaft ist so „complete“¹⁸⁸³, wie sie zwischen Frauen nur sein kann. Verena gibt an dieser Stelle zu, dass es nicht möglich ist, Olive die Schuld zuzuschieben, sie selbst hat sich hingegeben, sie hätte es besser wissen müssen. Die Szene, in der Basil Verena vor ihrem großen Auftritt entführt, ist verstörend. Olive, die nun selbst vor großem Publikum sprechen muss, rauscht auf die Bühne; „Olive, Olive!“ Verena suddenly shrieked; and her piercing cry might have reached the front. But Ransom had already, by muscular force, wrenched her away, and was hurrying her out [...].¹⁸⁸⁴ Er zieht ihr die Kapuze ihres Mantels über den Kopf „to conceal her face and her identity“¹⁸⁸⁵, „he presently discovered that, beneath her hood, she was in tears. It is to be feared that with the union, so far from brilliant, into which she was about to enter, these were not the last she was destined to shed.“¹⁸⁸⁶ Mit diesem Satz endet der Roman und aus heutiger Sicht scheint es erstaunlich, dass ein Lesender tatsächlich den Eindruck erhalten kann, Basil sei eine sympathische Figur, die völlig berechtigt handelt. Über den ganzen Text verteilt wirft Basil mit Ansichten um sich, die selbst 1886, vor der Kulisse der amerikanischen Frauenbewegung, alarmierend gewesen sein müssen. Basils Meinung ist, „that women were essentially inferior to men, and infinitely tiresome when they declined to accept the lot which men had made for them“¹⁸⁸⁷; wenn es nach ihm ginge, hätten „women no business to be reasonable“¹⁸⁸⁸. Basil fühlt sich offenbar von Frauen bedroht und ist bemüht, seine fragile Männlichkeit zu erhalten. Im Gespräch mit Verena platzt es aus ihm heraus:

„The whole generation is womanised; the masculine tone is passing out of the world; it's a feminine, a nervous, hysterical, chattering, canting age, an age of hollow phrases and false delicacy and exaggerated solitudes and coddled sensibilities, which, if we don't soon look out, will usher in the reign of mediocrity,

¹⁸⁸⁰ Ebd.

¹⁸⁸¹ Ebd.

¹⁸⁸² James: *The Bostonians*, S. 374f.

¹⁸⁸³ James: *The Bostonians*, S. 375.

¹⁸⁸⁴ James: *The Bostonians*, S. 435.

¹⁸⁸⁵ James: *The Bostonians*, S. 436.

¹⁸⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁸⁷ James: *The Bostonians*, S. 186.

¹⁸⁸⁸ James: *The Bostonians*, S. 209.

of the feeblest and flattest and the most pretentious that has ever been. The masculine character, the ability to dare and endure, to know and yet not fear reality, to look the world in the face and take it for what it is – a very queer and partly very base mixture – that is what I want to preserve, or rather, as I may say, to recover; and I must tell you that I don't in the least care what becomes of you ladies while I make the attempt!"¹⁸⁸⁹

Basil nimmt es also auf sich, gegen den Zeitgeist anzugehen, gegen „mediocrity“¹⁸⁹⁰ und für „[t]he masculine character“¹⁸⁹¹. Die Frage ist, ob Basil Random seinem eigenen Anspruch gerecht wird. Bringt er es tatsächlich fertig, die Welt als „a very queer and partly very base mixture“¹⁸⁹² zu akzeptieren, wie es einem wahrhaft männlichen Charakter anstünde? Basil lässt sich von Olive provozieren. Es scheint, als interessiere er sich für Verena nur, weil es da eine Rivalin gibt, die er zudem noch um ihre Lebensumstände beneidet. Manchmal ist es fast so, als ginge es ihm mehr um Olive als um Verena, um den Kampf, um Olives Reaktion, um Wiederherstellung einer Superiorität. Da er es nicht erträgt, als Mann hinter einer Frau zurückzustehen, gefährdet die *Boston marriage* seiner Cousine sein Selbstwertgefühl und die Qualität seiner Männlichkeit. Diese Wiederherstellung der Männlichkeit geht zulasten beider beteiligten Frauen. Die Erzählinstanz des Romans prophezeit Verena eine unglückliche Zukunft. Jacobson sieht in Basil „a mouthpiece for heterosexist patriarchy“¹⁸⁹³: „Basil's conquest does not represent the triumph of love but the hegemony of heterosexuality. [...] The fluidity of identities ultimately made redundant by mere biological differences.“¹⁸⁹⁴ Traditionell wurde „The Bostonians“ als Satire gegen die Frauenbewegung gelesen, aber ein *queerer* Fokus enthüllt Basil als „the real object of the novel's subtle satire“¹⁸⁹⁵:

James is not satirizing a Southerner but more broad-based understandings of what mankind and masculinity mean. More importantly, *The Bostonians* questions the entire canon of traditional values which supports the framework of rigid gender relegation and separation of the sexes.¹⁸⁹⁶

Jacobson beschreibt Basils Verhalten als einen „spiral descent into eventual madness“¹⁸⁹⁷, doch es ist fraglich, ob eine solche radikale Interpretation von Basils Verhalten vor der Folie Viktorianischer Gepflogenheiten zulässig ist. Dass „The Bostonians“ auf so unterschiedliche Arten lesbar ist, ist nach Evelyne Enders Studie zur Darstellung von Hysterie in der Literatur des 19. Jahrhunderts

¹⁸⁸⁹ James: *The Bostonians*, S. 325f.

¹⁸⁹⁰ James: *The Bostonians*, S. 325.

¹⁸⁹¹ Ebd.

¹⁸⁹² James: *The Bostonians*, S. 326.

¹⁸⁹³ Jacobson, S. 36.

¹⁸⁹⁴ Ebd.

¹⁸⁹⁵ Jacobson, S. 89.

¹⁸⁹⁶ Jacobson, S. 96.

¹⁸⁹⁷ Jacobson, S. 93.

(1995) die Folge der Zusammenlegung von „two irreconcilable positions“¹⁸⁹⁸ im Roman: „a sympathy for woman’s conquest of a wider subjective range, and a distrust of the loss of difference that this entails. [...] This precariousness is manifest in the plot as well, which seems to waver between two perspectives sustained by conflicting identifications.“¹⁸⁹⁹ Tatsächlich ist zu beachten, dass Lesende des ausgehenden 19. Jahrhunderts sich sicher eher mit Basil identifizieren konnten und Olive als hysterische alte Jungfer zutiefst abstoßend fanden. James’ Roman ist *queer* zu lesen und in Bezug auf Olive und Verena auch *queer* zu verstehen, dennoch ist es dem Lesenden vorbehalten, auf welcher Seite er Stellung beziehen will. Es scheint, als sei der Roman auf diese Offenheit hin verfasst worden und deshalb so schwer einzuordnen. Jacobson verweist auf ein weiteres Element, das den Versuch einer „gültigen“ Interpretation unmöglich macht: „James challenges our ideas of identity by introducing fluidity as a key concept of difference.“¹⁹⁰⁰ Diese Fluidität, verbunden mit James’ Technik des Ungesagten macht es sowohl in „The Portrait of a Lady“ als auch in „The Bostonians“ schwierig, die Charaktere zu greifen. In ihrem Essay „Haunted by Olive Chancellor“ diskutiert Terry Castle „the ‚lesbianism‘ of *The Bostonians*“¹⁹⁰¹: „[...] I happen to think that *The Bostonians* is an important lesbian novel, and should be understood as such, but I am also willing to acknowledge that its *lesbianism* (to isolate the term in all of its offending and awkward grandeur) is often elusive.“¹⁹⁰² Olive sei oberflächlich sicher „a kind of homosexual type“¹⁹⁰³, „conscience-ridden, exalted, painfully humorless“¹⁹⁰⁴, aber ihr Verlangen nach Verena sei „unmistakably a grand passion“¹⁹⁰⁵ und werde von James nicht der Lächerlichkeit preisgegeben: „In James’s novel, all that is lacking, one may feel, is the actual consummation.“¹⁹⁰⁶ Obwohl die vorhergehend interpretierte Textstelle die Ahnung aufkommen lässt, dass es vielleicht sogar dazu gekommen ist. Das Ungesagte wird hier mit Bedeutung aufgeladen: „Nothing is ever *said* in *The Bostonians*, yet [...] anything may be *imagined*.“¹⁹⁰⁷ Im Roman gibt es tatsächlich einen Abschnitt, der direkt auf diese Bedeutsamkeit hinweist. Dr Prance, die sich ebenfalls, wie Olive, in der Frauenbewegung engagiert, lässt gegenüber Basil die Bemerkung fallen: „„[S]he [Verena, C. K.] doesn’t talk, she’s perfectly still, and so is Miss Chancellor. They’re as still as two watchers – they don’t speak. But you can hear the silence vibrate.““¹⁹⁰⁸ Abgesehen von der Situationsrelevanz der

¹⁸⁹⁸ Ender, Evelyne: Sexing the mind. Nineteenth-century fictions of hysteria. Ithaca und London 1995, S. 110.

¹⁸⁹⁹ Ebd.

¹⁹⁰⁰ Jacobson, S. 12.

¹⁹⁰¹ Castle, Terry: Haunted by Olive Chancellor. In: Castle, Terry: The Apparitional Lesbian. Female homosexuality and modern culture. New York 1993, S. 150–185, hier S. 152.

¹⁹⁰² Ebd. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁰³ Ebd.

¹⁹⁰⁴ Castle, S. 155.

¹⁹⁰⁵ Ebd.

¹⁹⁰⁶ Castle, S. 166.

¹⁹⁰⁷ Castle, S. 170. Hervorhebungen im Original.

¹⁹⁰⁸ James: *The Bostonians*, S. 391.

Bemerkung lässt sich diese Beobachtung auf den gesamten Roman ausdehnen. Castle bemerkt, Lesbianismus in „The Bostonians“ sei „a spectral effect“¹⁹⁰⁹, „a ghost“¹⁹¹⁰ und deshalb von jedem, der es wünscht, leicht zu ignorieren. Olive allerdings ist nicht so schnell wegzuwünschen, sie ist „the key figure“¹⁹¹¹: „a specter who refuses to disappear“¹⁹¹², „a stark ‚vision‘ impressed upon the mind’s eye – forever.“¹⁹¹³ Es ist auffällig, wie oft im Roman ihr abgewandter Blick zur Sprache kommt. Man könnte diese Angewohnheit als seltsame Geste des Verbergens deuten, als etwas, das einmal gesehen, nicht wegzuleugnen ist. Eine Geste, die, mit Castle interpretiert, für die gesamte Figur der Olive Chancellor steht. Olives Blick, Olives Ausdruck, bekommt etwas Bedrohliches, ähnelt einer nicht eingesetzten Waffe. Als sie Basil kurz vor Ende des Romans verkündet, Verena sei fortgegangen und für ihn nicht auffindbar, kommt die kämpferische Seite dieses Blicks zur Anwendung: „I went with her myself to the early train; and I saw it leave the station.’ And Olive kept her eyes unaverted, for the satisfaction of seeing how he took it.“¹⁹¹⁴ Das Wort „unaverted“ betont die Besonderheit der Situation. „Olive kept her eyes fixed on him“ wäre ebenso möglich gewesen. Dieses Mal wendet Olive den Blick nicht ab, sie hat den Wunsch, Basils Frustration zu sehen, zu bezeugen, wie die Abreise Verenas, die sie ebenfalls mit diesen Augen gesehen hat; „the glitter of green ice“¹⁹¹⁵, wie James bereits zu Beginn des Romans Olives Blick beschreibt, hat hier etwas Grausames, Berechnendes. Olive hat die Absicht, ihrem Cousin eine Wunde beizubringen. Sie provoziert mit diesem Verhalten letztendlich die gewaltsame Entführung Verenas. Es scheint, als verlöre Basil vor diesem Blick allen Glauben in Argumente und friedliche Lösungen. Dieser Blick gefährdet seine Vormachtsstellung. Olives plötzliches Lachen, ein „shrill, unfamiliar, troubled sound [...], a laugh of triumph“¹⁹¹⁶ verstärkt diese Gefahr. Basil reagiert mit der verzweifelt anmutenden Entführung seiner Zukünftigen. Er triumphiert über den auf ihn gewandten Blick auf eine Weise, die seine Frustration, seine Wut und seine Verunsicherung nur allzu deutlich merken lässt.

Der instrumentalisierte Mann

In „The Wings of the Dove“ (1902) werden ebenfalls Aspekte von Männlichkeit ausgehandelt. Die Figur des Lionel Croy, die nur zwei Auftritte im Roman zu verzeichnen hat, wird von einer merkwürdigen Aura der Stille umschlossen, die alle möglichen Deutungen zulässt. Auch Merton Densher, der Verlobte seiner Tochter Kate Croy, der von dieser angestiftet wird, sich mit der todkranken Erbin Milly Theale anzufreunden, entspricht in seiner Passivität und Willfährigkeit, sich auf Kates Plan einzulassen, nicht dem gängigen Stereotyp Viktorianischer

¹⁹⁰⁹ Castle, S. 170.

¹⁹¹⁰ Ebd.

¹⁹¹¹ Ebd.

¹⁹¹² Ebd.

¹⁹¹³ Castle, S. 171.

¹⁹¹⁴ James: The Bostonians, S. 400.

¹⁹¹⁵ James: The Bostonians, S. 17.

¹⁹¹⁶ James: The Bostonians, S. 401.

Männlichkeit. Kate Croy und Milly Theale, die beiden weiblichen Hauptfiguren, haben ebenfalls ihre *oddities*, die eine gewisse Fluidität der Identitäten bezeichnen. Im Folgenden sollen Kate und Lionel Croy, Merton Densher und Milly Theale auf eben jene Fluidität sexueller Identitäten untersucht werden. James' immer komplexer werdender Stil unterstreicht das Gefühl, dass all jene Figuren sich einer einfachen Zuordnung entziehen und gibt dem Roman den Anschein eines erhöhten Wirklichkeitsgehaltes.

Durch ein ungenanntes Verbrechen ihres Vaters sieht sich die junge Kate Croy in einer misslichen Lage: Ihre Tante bietet ihr an, sie in ihren Haushalt aufzunehmen, unter der Voraussetzung, dass sie jeglichen Kontakt zu ihrem Vater abbricht. Kate trachtet danach, ihre Freiheit wiederzuerlangen – wenn sie gut verheiratet ist, wird sie wieder mit ihrem Vater zusammentreffen können, so ihr Plan. Merton Densher, ihr mittelloser Verlobter, muss zu Geld gelangen. Die Amerikanerin Milly Theale, die ein riesiges Vermögen erben wird, aber todkrank ist, soll nach Kates Willen dazu gebracht werden, Merton Densher nach ihrem Tod zu beschenken und so eine Heirat möglich zu machen. Lionel Croy, dessen „unspeakable legacy“¹⁹¹⁷ die Handlung des Romans antreibt, wird als „wretched“¹⁹¹⁸ präsentiert – ein schöner, amüsanter Mann, „[who, C. K.] dealt out lies as he might the cards from the greasy old pack for the game of diplomacy“¹⁹¹⁹. Kate ahnt, dass ihr Vater, der seine Tochter zu sich gerufen hat, um Abschied von ihr zu nehmen, in ihr „the creature in the world to whom he was least indifferent“¹⁹²⁰ sieht. Aus diesem Gefühl erwächst die Verbundenheit, die Kate fühlt, die sie dazu veranlasst, ausgefeilte Pläne zu schmieden, um ihn wiederzusehen. Er möchte, dass sie ihn sieht „as I really am“¹⁹²¹, aber sie weiß noch nicht einmal, weshalb ihn die Gesellschaft verstoßen hat. Sie ahnt, dass das Zusammenleben für ihre Mutter sehr schmerzhaft war. „[T]he force of his particular type“¹⁹²² zeigt sich auch in seinem Auftreten: „He had always seemed – it was one of the marks of what they called the ‚unspeakable‘ in him – to walk a little more on his toes, as if for jauntiness, in the presence of offence.“¹⁹²³ 1902, als der Roman veröffentlicht wurde, war Oscar Wilde bereits gestorben, das Wort *unspeakable* schon längst als Code-Wort für gleichgeschlechtliches Begehren gekennzeichnet. Die körperliche Haltung Lionel Croys, sich auf den Zehenspitzen fortzubewegen, wird gemeinhin mit Heimlichkeit gleichgesetzt. Kates „haunting, harrassing father“¹⁹²⁴ weckt auch die Neugier des jungen Journalisten Merton Densher, der die Frage zu stellen wagt, die Kate weit von sich schiebt: „What was it, to speak plainly, that Mr. Croy had originally

¹⁹¹⁷ Pigeon, S. 108.

¹⁹¹⁸ James, Henry: *The Wings of the Dove*. With a Preface by the Author. Introduction by Amy Bloom. New York 2004, S. 32.

¹⁹¹⁹ James: *The Wings of the Dove*, S. 33.

¹⁹²⁰ James: *The Wings of the Dove*, S. 35.

¹⁹²¹ Ebd.

¹⁹²² James: *The Wings of the Dove*, S. 38.

¹⁹²³ James: *The Wings of the Dove*, S. 42.

¹⁹²⁴ James: *The Wings of the Dove*, S. 59.

done?“¹⁹²⁵ Die Antwort wird Merton nicht gegeben, nur eine Ahnung der „dark disasters of her house“¹⁹²⁶ kommt auf. Kate gesteht Merton ihre Ahnungslosigkeit:

„I don't know – and I don't want to. I only know that years and years ago – when I was about fifteen – something or other happened that made him impossible. I mean impossible for the world at large first, and then, little by little, for mother [...]. [...] We had our sense, always, that all sorts of things *had* happened, were all the while happening, to him [...].“¹⁹²⁷

Dinge geschehen *mit* Lionel Croy. Diesen Hang zur Passivität teilt er mit Merton. Auch mit ihm geschehen Dinge im Laufe des Romans und sein Interesse an Lionel Croy scheint an dieser Stelle nicht nur der Faszination am Unsagbaren geschuldet. Kate macht ihrem Verlobten klar, dass ihr Vater für die Gesellschaft, in der er leben muss, nicht mehr existent ist: „No one has so much as breathed to me. That has been a part of the silence, the silence that surrounds him, the silence that, for the world, has washed him out. He doesn't exist for people.“¹⁹²⁸ Merton fragt Kate: „What has he done, if no one can name it?“¹⁹²⁹ Sie antwortet ihm:

„He has done everything.“

„Oh – everything! Everything's nothing.“

„Well then“, said Kate, „he has done some particular thing. It's known – only, thank God, not to us. But it has been the end of him. *You* could doubtless find out with a little trouble. You can ask about.“

Densher for a moment said nothing; but the next moment he made it up. „I wouldn't find out for the world, and I'd rather lose my tongue than put a question.“

„And yet it's a part of me“, said Kate.

„A part of you?“

„My father's dishonour.“¹⁹³⁰

Merton kann fragen, Kate nicht. Es ist davon auszugehen, dass das Geschlecht an dieser Stelle für die Wahrheitsfindung ausschlaggebend ist. Merton kann deshalb fragen, weil er ein Mann ist. Er „made it up“¹⁹³¹. Er scheint in diesem Moment gewahr zu werden, was die „silence“¹⁹³², die Kate in oben genannten Zitat ganze drei Mal in einem Satz erwähnt, bedeuten kann. Jetzt möchte er nicht mehr herausfinden, was mit Lionel Croy geschehen ist. Kates Eingeständnis, dass dieser Ehrverlust des Vaters Teil ihrer selbst ist, weist auf ihre Motivation hin, die zu den Verwicklungen des Romans führen wird. Elaine Pigeon stellt in

¹⁹²⁵ James: The Wings of the Dove, S. 93.

¹⁹²⁶ James: The Wings of the Dove, S. 92.

¹⁹²⁷ James: The Wings of the Dove, S. 93. Hervorhebung im Original.

¹⁹²⁸ James: The Wings of the Dove, S. 94.

¹⁹²⁹ James: The Wings of the Dove, S. 95.

¹⁹³⁰ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁹³¹ Ebd.

¹⁹³² James: The Wings of the Dove, S. 94.

„Queer Impressions“ fest, dass Lionel Croys „remarkable absence“¹⁹³³ auf unheimliche Weise im Roman präsent ist. Pigeon zieht Parallelen zu Milly Theale, die unter einer nicht genannten tödlichen Krankheit leidet: „[T]he silence that surrounds this valuable American heiress takes on the aura of a [...] hush that exalts her in death [...].“¹⁹³⁴

In contrast, the silence that surrounds Lionel Croy functions more overtly as a weapon; it serves as a means of expunging the stain of profanity he has come to represent, thus rendering him abject but invisible to the society to which he once belonged. In effect, his silencing is also a form of death, since it deprives him of his former subject status.¹⁹³⁵

Dieses Zusammenbringen von Millys körperlicher Krankheit und Lionel Croys mysteriösem Verbrechen untermauert den Verdacht, dass es sich bei Lionel Croys Vergehen ebenfalls um etwas handelt, dass um 1902 als Krankheit angesehen wird, als pathologische Verfasstheit: die Homosexualität.

Milly Theale, „slim, constantly pale, delicately haggard, anomalously, agreeably angular [...], whose hair was somehow exceptionally red even for the real thing“¹⁹³⁶, trägt ihre *queerness* bereits in ihrem Aussehen mit sich und sie wird auch konstant als „queer“¹⁹³⁷ oder „odd“¹⁹³⁸ beschrieben: „[S]he was as charming as she was queer and as queer as she was charming [...].“¹⁹³⁹ In Kate, die ihr durch ihre Gesellschafterin, eine alte Freundin von Kates Tante, vorgestellt wird, sieht sie eine „wonderful creature“¹⁹⁴⁰: „the handsome girl“¹⁹⁴¹.

[...] Milly found herself seeing Kate, quite fixing her in the light of the knowledge that it was a face on which Mr. Densher's eyes had more or less familiarly rested and which, by the same token, had looked, rather *more* beautifully than less, into his own.¹⁹⁴²

Diese Momente, in denen Milly sich vorstellt, wie Merton Kate sehen könnte, identifiziert Pigeon als Momente, in denen eine „queer ambiguity“¹⁹⁴³ hergestellt wird, „suggesting that Milly may even be experiencing herself *as* Densher, since she momentarily feels herself to be occupying his place or point of view“¹⁹⁴⁴: „[I]n James' fiction, identity is often subject to queer transformations, that is, transformations that also transgress traditional gender boundaries [...].“¹⁹⁴⁵ An

¹⁹³³ Pigeon, S. 112.

¹⁹³⁴ Ebd.

¹⁹³⁵ Ebd.

¹⁹³⁶ James: *The Wings of the Dove*, S. 129f.

¹⁹³⁷ James: *The Wings of the Dove*, S. 199.

¹⁹³⁸ James: *The Wings of the Dove*, S. 137.

¹⁹³⁹ James: *The Wings of the Dove*, S. 199.

¹⁹⁴⁰ James: *The Wings of the Dove*, S. 169.

¹⁹⁴¹ James: *The Wings of the Dove*, S. 168.

¹⁹⁴² James: *The Wings of the Dove*, S. 211. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁴³ Pigeon, S. 109.

¹⁹⁴⁴ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁴⁵ Pigeon, S. 113.

dieser Stelle ist Milly in der Lage, in eine fremde, männliche Identität zu schlüpfen und auf diese Weise die Heteronormativität zu unterwandern: „in relation to each other, Kate and Milly betray a strange fascination, one that is tinged with erotic possibility, particularly when ‚queer‘ Milly experiences herself in occupying Densher’s position.“¹⁹⁴⁶ Kate allerdings scheint an Milly nur interessiert zu sein, weil deren Geld die Möglichkeit bietet, ihre Freiheit zu erlangen. Während ihr Vater in Passivität und Nichtexistenz versinkt, ist die Tochter gezwungen, ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Dieses „crossing of roles“¹⁹⁴⁷ verändert Kate; Kate erhält einen „power driven, masculine edge“¹⁹⁴⁸. James beschreibt Kate als „handsome, no doubt, but as hard, and [she, C. K.] felt herself as clever but as cold; and as so much too imperfectly ambitious, furthermore“¹⁹⁴⁹. Diese Attribute, die Kate sich selbst gibt, sind traditionell männlich konnotiert: „handsome“, „hard“, „clever“, „cold“, „ambitious“¹⁹⁵⁰. Kate bleibt „the handsome girl“¹⁹⁵¹, während ihr Vater als „beautiful“¹⁹⁵² gilt, auch hier ein weiblich konnotiertes Adjektiv. Kate ist „the least bit brutal too“¹⁹⁵³: „Kate wasn’t brutally brutal – which Milly had hitherto benightedly supposed the only way; she wasn’t even aggressively so, but rather indifferently, defensively and, as might be said, by the habit of anticipation.“¹⁹⁵⁴ Kate entzieht sich – unter Millys fasziniertem Blick – wieder der genaueren Zuordnung. Sie ist unfeminin brutal, aber dies auf eine eher feminine Weise. Als Milly sie bittet, sie heimlich zu ihrem Arzt zu begleiten, stimmt sie sofort zu:

„Any service, dear child, in the world.“ [Kate said, C. K.]
 „But it’s a secret one – nobody must know. I must be wicked and false about it.“
 „Then I’m your woman“, Kate smiled, „for that’s the kind of thing I love. *Do* let us do something bad. You’re impossibly without sin, you know.“¹⁹⁵⁵

Zu diesem frühen Zeitpunkt outet sich Kate Milly gegenüber bereits als „wicked“ und „bad“¹⁹⁵⁶. Pigeon findet an der Manipulation, die Kate und Merton an Milly vornehmen, sexuelle Untertöne¹⁹⁵⁷, tatsächlich vergleicht Milly Kate „with a creature who paced like a panther“¹⁹⁵⁸, Kate dagegen sieht in Milly „a dove“¹⁹⁵⁹. Sie errät, dass Milly in Merton verliebt ist und gibt ihrem Verlobten Anweisungen: „Only be nice to her. Please her; make her see how clever you are

¹⁹⁴⁶ Pigeon, S. 114.

¹⁹⁴⁷ Ebd.

¹⁹⁴⁸ Ebd.

¹⁹⁴⁹ James: *The Wings of the Dove*, S. 84.

¹⁹⁵⁰ Alle ebd.

¹⁹⁵¹ James: *The Wings of the Dove*, S. 204.

¹⁹⁵² James: *The Wings of the Dove*, S. 41.

¹⁹⁵³ James: *The Wings of the Dove*, S. 204.

¹⁹⁵⁴ Ebd.

¹⁹⁵⁵ James: *The Wings of the Dove*, S. 246. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁵⁶ Beide ebd.

¹⁹⁵⁷ Vgl. Pigeon, S. 114.

¹⁹⁵⁸ James: *The Wings of the Dove*, S. 300.

¹⁹⁵⁹ James: *The Wings of the Dove*, S. 301.

– only without letting her see that you’re trying. If you’re charming to her you’ve nothing else to do.”¹⁹⁶⁰ Merton sieht in Milly zunächst nur eine Vertreterin des sozialen Phänomens der reichen Erbin, aber er erkennt, was sie so besonders macht: „[S]he was weird, and this was precisely her magic [...]“¹⁹⁶¹ Kate hält vor Milly ihre Verlobung mit Merton geheim. Ihr Plan sieht vor, dass Merton Milly glauben lassen soll, er habe sich vergeblich um Kates Hand bemüht, um sich dann von Milly trösten zu lassen. Kate instrumentalisiert ihren Verlobten skrupellos: „I want’, said the girl, to make things pleasant for her. I use, for the purpose, what I have. You’re what I have of most precious, and you’re therefore what I use most.”¹⁹⁶² Kate stellt hier die Besitzverhältnisse klar. Merton gehört ihr und wird von ihr je nach seinem Nutzen eingesetzt. Merton weiß, was von ihm mit welchem Ziel verlangt wird, aber er widersetzt sich Kates Plänen nicht, Milly zu einem „victim“¹⁹⁶³ zu machen: „He faced it all, and certainly it was queer. But it was not the queerness that, after another minute, was uppermost. He was in a wondrous silken web, and it *was* amusing.“¹⁹⁶⁴ Dieses „wondrous silken web“¹⁹⁶⁵ bezieht seine furchtbare Kraft vor allem durch Kates Gabe einer erschreckend kalten Empathie. Sie weiß präzise, wie Milly auf Merton reagieren wird und sie setzt dieses Wissen als Waffe ein. Merton, das Instrument, sieht sich mit zwei sehr unterschiedlichen Frauen konfrontiert: „Milly was forward, as might be said, but not advanced; whereas Kate was backward – backward still, comparatively, as an English girl – and yet advanced in a high degree.“¹⁹⁶⁶ Merton gerät in diesem Plan immer mehr auf die Seite des Opfers, empfindet Milly als „threatened, haunted, blighted“¹⁹⁶⁷. Seine eigene Situation wird ihm immer schmerzhafter bewusst, „the oddity [...] of his having sunk so deep. It was sinking because it was all doing what Kate had conceived for him [...]“¹⁹⁶⁸ Er fühlt sich im Inneren eines „queer fabric that built him in“¹⁹⁶⁹ und gleichzeitig den Elementen ausgesetzt: „He was walking, in short, on a high ridge, steep down on either side [...]“¹⁹⁷⁰

It was Kate who had so perched him, and there came up for him at moments, as he found himself planting one foot exactly before another, a sensible sharpness of irony as to her management of him. [...] There glowed for him in fact a kind of rage for what he was not having; an exasperation, a resentment, begotten truly by the very impatience of desire, in respect to his postponed and relegated, his so

¹⁹⁶⁰ James: The Wings of the Dove, S. 343.

¹⁹⁶¹ James: The Wings of the Dove, S. 358.

¹⁹⁶² James: The Wings of the Dove, S. 372.

¹⁹⁶³ James: The Wings of the Dove, S. 383.

¹⁹⁶⁴ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁶⁵ Ebd.

¹⁹⁶⁶ James: The Wings of the Dove, S. 409.

¹⁹⁶⁷ James: The Wings of the Dove, S. 468.

¹⁹⁶⁸ James: The Wings of the Dove, S. 491.

¹⁹⁶⁹ Ebd.

¹⁹⁷⁰ Ebd.

extremely manipulated state. It was beautifully done of her, but what was the real meaning of it unless that he was perpetually bent to her will?¹⁹⁷¹

Mertons Position wird von einer „sexual anxiety“¹⁹⁷² geplagt. Er weiß, dass er, in seinem „extremely manipulated state“¹⁹⁷³, die Privilegien, die sein gesellschaftlicher Status als Mann bereithält, aufgibt – für Kate und die Aussicht darauf, dass seine Lust auf Kate eines Tages gestillt werden wird. Kate hat ein „direct talent for life, as distinguished from his own, a poor weak thing of the occasion“¹⁹⁷⁴. Merton leidet unter seiner „passivity“¹⁹⁷⁵, unter „his special smothered soreness, his sense almost of shame“¹⁹⁷⁶. Diese Eigenschaften verbinden ihn mit Lionel Croy, um dessen Wohlergehen er all dies auf sich nimmt: „[W]hereas he had done absolutely everything that Kate had wanted, she had done nothing whatever that he had.“¹⁹⁷⁷ Er versucht sich gegen Kates Willen aufzulehnen, aber er muss erkennen, dass auch Milly ihm nicht wirklich hilft, gegen die Passivität, die sein Wesen bestimmt, anzugehen: „Milly was indeed a dove; this was the figure; though it most applied to her spirit.“¹⁹⁷⁸ Merton

remembered that dove have wings and wondrous flights, have them as well as tender tints and soft sounds. It even came to Densher dimly that such wings could in a given case – *had*, in fact, in the case in which he was concerned – spread themselves for protection.¹⁹⁷⁹

Er muss sich die Frage stellen: „[W]asn't *he* in particular, nestling under them to a great increase of immediate ease?“¹⁹⁸⁰ Merton darf sich unter Millys Flügel kuscheln, aber diese Art von Passivität scheint ihm weniger auszumachen als Kates manipulative, brutale Ader: „The actual grand queerness was that to be faithful to Kate he had positively to take his eyes, his arms, his lips straight off her – he had to let her alone.“¹⁹⁸¹ Als Milly erfährt, dass Merton und Kate tatsächlich verlobt sind, scheint ihr Lebenswillen gebrochen: „The way it affected her was that it made her give up. She has given up beyond all power to care again, and that's why she's dying.“¹⁹⁸² Kate will Merton dazu anstiften, Milly gegenüber die Verlobung aktiv zu verleugnen, um ihr Leben zu retten; in diesem Augenblick versucht Merton, seine Freiheit wiederzuerlangen. Er eröffnet Kate, dass er die Verlobung Milly gegenüber nur verleugnen könnte, wenn er die Verlobung tatsächlich beendet. Kate erkennt, dass Merton sich in

¹⁹⁷¹ James: The Wings of the Dove, S. 491f.

¹⁹⁷² Pigeon, S. 113.

¹⁹⁷³ James: The Wings of the Dove, S. 492.

¹⁹⁷⁴ Ebd.

¹⁹⁷⁵ James: The Wings of the Dove, S. 493.

¹⁹⁷⁶ Ebd.

¹⁹⁷⁷ Ebd.

¹⁹⁷⁸ James: The Wings of the Dove, S. 533.

¹⁹⁷⁹ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁸⁰ Ebd. Hervorhebung im Original.

¹⁹⁸¹ James: The Wings of the Dove, S. 550.

¹⁹⁸² James: The Wings of the Dove, S. 629.

den schützenden Flügel der Taube verliebt hat. Milly stirbt leise: „Milly had held with passion to her dream of a future, and she was separated from it, not shrieking indeed, but grimly, awfully silent [...].“¹⁹⁸³ Durch Millys Tod fühlt sich Merton verändert: „The essence was that something had happened to him too beautiful and too sacred to describe.“¹⁹⁸⁴ Wieder wird an dieser Stelle der Unsagbarkeitstopos bemüht, Merton gerät in noch größere Nähe zu Lionel Croy, er wird zu „a man haunted with a memory“¹⁹⁸⁵, etwas ist *mit* ihm geschehen, etwas Unbeschreibliches, Unsagbares. In Erwartung eines Sieges hat Kate die Bedingung ihrer Tante verletzt und trifft sich gegen den Willen ihrer Wohltäterin mit ihrer Familie. Auch ihr Vater befindet sich im Haus ihrer Schwester, „in terror“¹⁹⁸⁶ und weinend. Merton setzt Kate in Kenntnis, dass er einen Brief erhalten hat, in dem ihm mitgeteilt wird, dass Milly ihm Geld vermacht hat. Merton will Kate nur heiraten, wenn er das Geld nicht annehmen muss, er zwingt Kate dazu, sich zu entscheiden. Der Roman endet, bevor sich Kate endgültig entschieden hat. Sie möchte zu Merton unter die Flügel der Taube schlüpfen, doch er erlaubt es nicht. Auf die eine oder andere Weise verweigert er Kate die Freiheit, die sie anstrebt. Wenn sie ihn heiratet, wird sie arm sein und deshalb eingeschränkt. Wenn sie ihn nicht heiratet, hat sie die Auflagen ihrer Tante umsonst verletzt und ist nun vollends Opfer des Ehrverlusts geworden, der ihre Familie befallen hat. In ihrer Einführung zum Roman erklärt Amy Bloom, dass es sich bei „The Wings of the Dove“ um „a novel of intimacy“¹⁹⁸⁷ handele: „Intimacy is that key [to the novel, C. K.] – unlocking the door between the author and his characters, between the characters, and between reader and story.“¹⁹⁸⁸ Diese Intimität bringt es mit sich, dass der Lesende die Lücken des Textes selbst zu füllen hat:

Scenes are alluded to but not always witnessed – because in life, one sometimes arrives late, or not at all, to the big scene, even though one feels its aftershocks for years. Conversations are overheard, but not always completely understood, and sometimes, even the eavesdropping must be abruptly curtailed – as in life. James creates something like, and totally different from, the traditional omniscient narrator.¹⁹⁸⁹

James' Erzähltechnik erhöht das Gefühl einer erlebten Wirklichkeit: „[T]he narrator knows where he cannot, will not, go. He knows that one cannot know everything; that some motives remain obscure [...].“¹⁹⁹⁰ Die obskuren Motive lassen genug Raum, um in alle möglichen Richtungen zu interpretieren:

¹⁹⁸³ James: The Wings of the Dove, S. 649.

¹⁹⁸⁴ James: The Wings of the Dove, S. 651.

¹⁹⁸⁵ Ebd.

¹⁹⁸⁶ James: The Wings of the Dove, S. 690.

¹⁹⁸⁷ Bloom, Amy: Introduction. In: Henry James: The Wings of the Dove. With a Preface by the Author. Introduction by Amy Bloom. New York 2004, S.xi-xx, hier S. xiv.

¹⁹⁸⁸ Ebd.

¹⁹⁸⁹ Bloom, S. xv.

¹⁹⁹⁰ Ebd.

Quite frankly James tells us that the subject of *The Wings of the Dove* is not fully represented, that parts of the novel have been kept secret, hidden away in compartments and thereby actively participate in the construction of his narrative by filling in the gaps or omissions.¹⁹⁹¹

Der Roman wird von Lionel Croys „remarkable absence“¹⁹⁹² beherrscht: „Thematically *The Wings of the Dove* explores the effects of having been condemned to oblivion, a predicament Milly Theale and Kate's father both experience, albeit in different ways.“¹⁹⁹³ Parallelen werden auch offensichtlich zwischen dem Schicksal Lionel Croys und dem, was Merton Densher widerfährt. In „*The Wings of the Dove*“ befinden sich Figuren am Rande der Gesellschaft, am Rande ihrer vorgezeichneten Rollen, ebenso wie Ralph Touchett in „*The Portrait of a Lady*“ oder Olive Chancellor in „*The Bostonians*“. Die Fluidität und die erotischen Möglichkeiten der Romane werden gerade erst durch die Unbestimmtheit der Texte hervorgerufen. Die Offenheit, das Ungesagte, durch Wörter wie „queer“ oder „vague“ gekennzeichnet, sind wichtige Komponenten dieser Romane, sie sind die modernen Stilmittel, die die Vielzahl der Lesarten ermöglichen und eine tiefere Betrachtungsweise erzwingen. James' Romane erfordern einen aktiven Lesenden, besonders „*The Wings of the Dove*“ – dort wird erst der Lesende zum Konstrukteur des Textes. Der Lesende muss die Motivationen der Figuren durch eigene Erfahrungen aufbauen; *queere* Lesarten sind auf diese Weise vorprogrammiert.

3. 2. 1. 3 „[A]n inner meaning almost expressed“¹⁹⁹⁴: Virginia Woolf und die Kunst der Ablenkung

Die beiden Romane Virginia Woolfs, die in diesem Kapitel diskutiert werden sollen, sind „*Mrs Dalloway*“ (1925) und „*Orlando*“ (1928).¹⁹⁹⁵ Während im Falle von „*Orlando*“ recht ersichtlich ist, weshalb dieser Text mit dem Fokus auf *queerness* gelesen werden sollte, ist „*Mrs Dalloway*“ hauptsächlich für die formalen Aspekte des Romans bekannt; noch in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts bestand die Meinung, der Roman werde lediglich von seinen „mechanical devices“ zusammengehalten.¹⁹⁹⁶ Ebenso wie James Joyces „*Ulysses*“ (1922) spielt „*Mrs Dalloway*“ an einem einzigen Tag und benutzt die Methode des *stream of consciousness*. In ihrem Tagebuch beschreibt Woolf diese Arbeitsweise als „dig[ging] out beautiful caves behind my characters [...] The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present

¹⁹⁹¹ Pigeon, S. 110.

¹⁹⁹² Pigeon, S. 112.

¹⁹⁹³ Ebd.

¹⁹⁹⁴ Woolf, Virginia: *Mrs Dalloway*. Ware 1996, S. 24.

¹⁹⁹⁵ Die Textanalyse dieser beiden Romane ist in großen Teilen meiner Diplomarbeit „*The Love that Learns to Speak its Name*': Homosexualität im Roman der Moderne. E. M. Forster und Virginia Woolf“ (2008) entnommen.

¹⁹⁹⁶ Vgl. Schöneich, Christoph: *Virginia Woolf*. Darmstadt 1989, S.47.

moment“¹⁹⁹⁷. „Orlando“ hingegen scheint auf den ersten Blick eine traditionell erzählte Biografie zu sein, doch hier sprengt das Erzählte den Rahmen des eng gesteckten Genres. „Orlando“ ist praktisch eine Biografie des *Queeren*, der Text hält sich nicht an die für das Genre so wichtigen Grenzen von Zeit, Realität oder Geschlecht der dargestellten Person. Es ist im Falle von „Orlando“ unvermeidlich, kurz auf Vita Sackville-West hinzuweisen. Obwohl die Textanalysen dieses Kapitels bisher möglichst frei von Biografismen behandelt wurden, sei an dieser Stelle kurz darauf hingewiesen, dass die Figur des Orlando nachgewiesenermaßen eine Verkörperung der gesamten Familiengeschichte der Vita Sackville-West ist. Diese Schriftstellerin stammte aus einem der prominentesten Adelgeschlechter Englands und ist in Deutschland vor allem für ihren Garten in Sissinghurst bekannt. Sie war verheiratet und hatte zwei Söhne. Während ihr Mann, Harold Nicolson, seinem mann-männlichen Begehren nachging, hatte Sackville-West ebenfalls gleichgeschlechtliche Affären, unter anderem mit Virginia Woolf, die sie 1922 auf einer Party kennenlernte.¹⁹⁹⁸

Das offen Versteckte in „Mrs Dalloway“

In „Mrs Dalloway“ werden die Geschichten der gealterten Ehefrau und Mutter Clarissa Dalloway, die an dem Tag, der erzählt wird, eine große Party geben will, und die des unter Kriegsneurose leidenden Poeten Septimus Warren Smith zu einem kunstvollen Geflecht zusammengefügt. Clarissas Erzählstrang scheint der komplexere zu sein und hier begegnet dem Lesenden versteckt in den persönlichen Reminiszenzen Clarissas deren Liebe zu Sally Seton. Clarissa erinnert sich an Szenen ihrer Jugend im Haus ihrer Eltern, Bourton. Die beiden prominentesten Figuren in diesen Erinnerungen sind Peter Walsh, der Clarissa heiraten wollte und in der Gegenwart gerade aus Indien zurückgekehrt ist und Sally Seton. Sally Seton wird zum ersten Mal im Roman als Teil einer Aufzählung erwähnt. Clarissa überdenkt ihr eigenes gesellschaftliches Talent: „Her only gift was knowing people almost by instinct, she thought, walking on. If you put her in a room with someone up went her back like a cat's; or she purred.“¹⁹⁹⁹ Sie erinnert sich an „Sylvia, Fred, Sally Seton – such hosts of people“²⁰⁰⁰. Selbst hier sticht Sally Seton hervor – allein *ihr* Nachname wird genannt, als ein in den Text gestreuter Hinweis. Auf der Gegenwartsebene ist Clarissa die Frau eines Abgeordneten, Mutter einer Tochter und hat gerade eine ernste Krankheit überstanden. Ihr Körpergefühl hat sich verändert: „But often now this body she wore [...], this body, with all its capacities, seemed nothing – nothing at all. She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown [...].“²⁰⁰¹ Sie

¹⁹⁹⁷ Tagebucheintrag vom 30. August 1923 in: The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920–1924. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. London 1978, S. 263.

¹⁹⁹⁸ Leaska, Mitchell: Introduction. In: DeSalvo, Louise u. Leaska, Mitchell (Hg.): The Letters of Vita Sackville-West and Virginia Woolf. Introduction by Mitchell Leaska. Erstmals erschienen 1985. San Francisco o. J., S. 47.

¹⁹⁹⁹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 7.

²⁰⁰⁰ Ebd.

²⁰⁰¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 8.

verbindet diesen Zustand mit dem Altern, nun gibt es „no more marrying, no more having of children“²⁰⁰² – sie ist nicht einmal mehr Clarissa, sie ist nur noch Mrs Richard Dalloway. Die kurze Textpassage illustriert nicht nur Clarissas abgelöstes Körpergefühl („this body she wore“²⁰⁰³) sondern auch das Beinahe-Verschwinden einer Frau, die zu alt ist, um Kinder zu bekommen – sie wird unsichtbar auf den Straßen. Aber bereits wenige Sätze später ist Clarissa bei einem ganz anderen Problem: ihre Tochter Elizabeth und deren absurde Vorliebe für die unattraktive Miss Kilman, die Elisabeth für die Kirche und die Wohltätigkeit zu begeistern versucht. Richard Dalloway hält diese Beziehung für „only a phase [...] such as all girls go through“²⁰⁰⁴. Clarissa hat einen anderen Verdacht: „[I]t might be falling in love. But why with Miss Kilman?“²⁰⁰⁵ Clarissa hegt beinahe hassartige Gefühle für Miss Kilman, die ihren eigenen Komfort für das Wohl anderer opfert und ihre moralische „superiority“²⁰⁰⁶ Clarissa gegenüber zur Schau stellt. Clarissa vergleicht ihren Widerwillen mit einem „brutal monster“²⁰⁰⁷, „stirring about in her“²⁰⁰⁸, gesteht sich jedoch ein, dass sie unter anderen Umständen ganz gegensätzliche Gefühle hätte haben können, „for no doubt with another throw of the dice, had the black been uppermost and not the white, she would have loved Miss Kilman! But not in this world“²⁰⁰⁹. „[I]n this world“²⁰¹⁰ ist Clarissa verheiratet und hat doch mit Erinnerungen zu kämpfen. Clarissa spürt, dass ihr etwas fehlt: „[S]he could not dispel a virginity preserved through childbirth which clung to her like a sheet.“²⁰¹¹ Clarissa weiß, dass sie klug und schön genug ist, aber es fehlt etwas „central“²⁰¹², „something warm which broke up surfaces and rippled the cold contact of man and woman, or of women altogether“²⁰¹³. Trotz dieses „cold spirit“²⁰¹⁴ ist Clarissa immer noch für „the charm of a woman“²⁰¹⁵ empfänglich, „of a woman confessing, as to her they often did, some scrape, some folly“²⁰¹⁶. Clarissas unzerstörbare „virginity“²⁰¹⁷ mag ein Auslöser für dieses Verhalten von Frauen ihr gegenüber sein, jedoch wirkt Clarissas inneres Geschehen in diesen Momenten wenig unschuldig:

²⁰⁰² Ebd.

²⁰⁰³ Ebd.

²⁰⁰⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 9.

²⁰⁰⁵ Ebd.

²⁰⁰⁶ Ebd.

²⁰⁰⁷ Ebd.

²⁰⁰⁸ Ebd.

²⁰⁰⁹ Ebd.

²⁰¹⁰ Ebd.

²⁰¹¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 23.

²⁰¹² Woolf: Mrs Dalloway, S. 24.

²⁰¹³ Ebd.

²⁰¹⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 23.

²⁰¹⁵ Woolf: Mrs Dalloway, S. 24.

²⁰¹⁶ Ebd.

²⁰¹⁷ Woolf: Mrs Dalloway, S. 23.

[S]he did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed to the farthest verge and there quivered and felt the world come closer, swollen with some astonishing significance, some pressure of rapture, which split its thin skin and gushed and poured with an extraordinary alleviation over the cracks and sores. Then, for that moment, she had an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed.²⁰¹⁸

Im Gegensatz zum geheimen Geschlechtsleben Viktorianischer Männer findet Clarissas geheimes Leben nur nach innen hin statt – dennoch kommen ihr Umstände in den Sinn, die eine andere Interpretation zulassen: „Take Sally Seton; her relation in the old days with Sally Seton. Had not that, after all, been love?“²⁰¹⁹ Sallys „extraordinary beauty of the kind she most admired, dark, large-eyed“²⁰²⁰ nimmt Clarissa gefangen; „all that evening she could not take her eyes off Sally“²⁰²¹. Sally fällt durch ihre unkonventionelle Art auf. Als Hausgast auf Bourton schockiert sie Clarissas Verwandte mit „her way with flowers“²⁰²² – sie schneidet ihnen die Köpfe ab, „made them swim on the top of water in bowls“²⁰²³. Sie macht Clarissa die Enge ihres Zuhauses, die Defizite ihrer Erziehung bewusst: „Sally it was who made her feel, for the first time, how sheltered the life at Bourton was. She knew nothing about sex – nothing about social problems.“²⁰²⁴ Sallys Pläne „to reform the world“²⁰²⁵, „to abolish private property“²⁰²⁶ werden plötzlich auch von Clarissa befürwortet, sie ergibt sich ganz „Sally’s power“²⁰²⁷. Sally vergisst ihren Schwamm im Badezimmer, läuft nackt durch den Flur, um ihn zu holen – Clarissa ist von ihrem Mut beeindruckt. Im Nachhinein präsentiert Clarissa diese Gefühle als rein und unschuldig: „The strange thing, on looking back, was the purity, the integrity, of her feeling for Sally. It was not like one’s feeling for a man.“²⁰²⁸ Clarissa beschreibt ihre Gefühle für Sally als „disinterested“²⁰²⁹, „protective“²⁰³⁰, als „chivalry“²⁰³¹ Sally gegenüber, die aus der Vorahnung erwuchs, dass „[something, C. K.] was bound to part them (they spoke of marriage always as a catastrophe)“²⁰³². Aber trotz dieser scheinbar so anständigen Wortwahl gibt es einen Moment, in dem die

²⁰¹⁸ Woolf: Mrs Dalloway, S. 24.

²⁰¹⁹ Ebd.

²⁰²⁰ Ebd.

²⁰²¹ Ebd.

²⁰²² Woolf: Mrs Dalloway, S. 25.

²⁰²³ Ebd.

²⁰²⁴ Ebd.

²⁰²⁵ Ebd.

²⁰²⁶ Ebd.

²⁰²⁷ Ebd.

²⁰²⁸ Ebd.

²⁰²⁹ Ebd.

²⁰³⁰ Ebd.

²⁰³¹ Ebd.

²⁰³² Ebd.

Liebe zwischen beiden körperlich wird. Clarissa erinnert sich an den Effekt, die die Liebe zu Sally auf ihren ihr nun entfremdeten Körper hatte:

[S]he could remember going cold with excitement, and doing her hair in a kind of ecstasy [...], and feeling as she crossed the hall ,if it were now to die 'twere now to be most happy'. That was her feeling – Othello's feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant Othello to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton!²⁰³³

Der Abend ist lau, die Gesellschaft öffnet die Türen zur Terrasse, und „[t]hen came the most exquisite moment of her whole life“²⁰³⁴: „Sally stopped; picked a flower; kissed her on the lips.“²⁰³⁵ Clarissa ist nicht mehr in der Lage, den Rest der Abendgesellschaft wahr zu nehmen, „she was alone with Sally. And she felt that she had been given a present“²⁰³⁶. Sie werden von Peter Walsh und einem weiteren Sommergast unterbrochen: „„Star-gazing?’ said Peter. It was like running one's face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible!“²⁰³⁷ Clarissa spürt Peters „hostility; his jealousy; his determination to break into her companionship“²⁰³⁸. Auf der Gegenwartsebene ist Peter derjenige mit den unkonventionellen Liebesbeziehungen, in Clarissas Erinnerung tritt er als Eindringling mit zerstörerischer Absicht auf. „Mrs Dalloway“ arbeitet mit der Form des *love triangle*, doch hier stehen nicht die beiden Frauen in Konkurrenz zueinander, hier muss Peter Clarissa vor Sally schützen, obwohl er sich die Ausmaße der Beziehung zwischen den beiden Frauen sicher nicht so drastisch denkt. In Peters Erinnerung ist Sally lediglich „Clarissa's greatest friend“²⁰³⁹. Aus seinem inneren Monolog erfährt der Leser auch, was inzwischen mit Sally geschehen ist: „Sally Seton – the last person in the world one would have expected to marry a rich man and live in a large house near Manchester, the wild, the daring, the romantic Sally!“²⁰⁴⁰ Als Sally unter ihrem neuen Namen Lady Rosseter auf Clarissas Party auftaucht, ist Clarissa für einen Moment völlig aus der Bahn geworfen: „That voice! It was Sally Seton! Sally Seton! after all these years! She loomed through a mist.“²⁰⁴¹ Aber Sally hat sich verändert, wie Clarissa auch, „[t]he lustre had left her. Yet it was extraordinary to see her again, older, happier, less lovely. They kissed each other, first this cheek, than that, by the drawing-room door, and Clarissa turned, with Sally's hand in hers [...].“²⁰⁴² Clarissa ist die Erinnerung in diesem Moment immer noch präsenter als die Gegenwart: „„I can't believe it!’ she cried, kindling all over with pleasure at the

²⁰³³ Woolf: Mrs Dalloway, S. 26.

²⁰³⁴ Ebd.

²⁰³⁵ Ebd.

²⁰³⁶ Ebd.

²⁰³⁷ Woolf: Mrs Dalloway, S. 27.

²⁰³⁸ Ebd.

²⁰³⁹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 44.

²⁰⁴⁰ Woolf: Mrs Dalloway, S. 54.

²⁰⁴¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 124.

²⁰⁴² Ebd.

thought of the past.”²⁰⁴³ Ihre Verpflichtungen als Gastgeberin sind nun drängender – sie lässt Sally und den ebenfalls gerade eingetroffenen Peter miteinander allein. Beide ergreifen die Gelegenheit, um sich von der übrigen Gesellschaft abzusondern und ihre Erinnerungen aufzufrischen: Sally entsinnt sich der finanziellen Entbehrungen, die der Sommer in Bourton mit sich brachte, „[b]ut going to Bourton had meant so much to her – had kept her sane, she believed“²⁰⁴⁴. Sally, im Gegensatz zu Peter, hat schon immer verstanden, dass Clarissa etwas fehlt – ihre Reminiszenzen nehmen sich weniger romantisch aus als Clarissas:

What Sally felt was simply this. She had owed Clarissa an enormous amount. They had been friends, not acquaintances, friends, and she still saw Clarissa all in white going about the house with her hands full of flowers – to this day tobacco plants made her think of Bourton. But – did Peter understand? – she lacked something.²⁰⁴⁵

Für Sally ist Clarissa „at heart a snob“²⁰⁴⁶ – „[a]nd it was that that was between them, she was convinced“²⁰⁴⁷. Dennoch nimmt Clarissas Freundschaft den höchsten Platz in ihrem Leben ein: „[S]ometimes at night or on Christmas Day, when she counted up her blessings, she put that friendship first.“²⁰⁴⁸ Katryn Z. Sproles hat in ihrer Studie „Desiring Women“ (2006) bemerkt, dass „Mrs Dalloway“ trotz vieler eindeutiger Passagen oft erst nach mehrmaligem Lesen als lesbisch aufgeladen erkannt wird²⁰⁴⁹ – es gäbe

„something about the narrative that works to repress knowledge of Sally and Clarissa. Even though Sally’s kiss is *marked* by Clarissa as essential to her sense of self, she acts as if she does not know this. Her behaviour and even her associations elide its significance. This encourages a reading experience in which desire is repressed.“²⁰⁵⁰

Clarissa tut viel, um sich die wahre Natur der Beziehung zu Sally rein zu reden: „purity“²⁰⁵¹, „integrity“²⁰⁵², diese Gefühle seien „disinterested“²⁰⁵³ gewesen. Dennoch ist Sallys Kuss der wichtigste, schönste Moment ihres Lebens. Im Roman ist es Peter Walsh, der aus Indien zurückkehrt und sich bei Clarissa über sein verkorkstes Leben auslässt. In Peters Fall bestand die Möglichkeit einer Heirat, obwohl „[a]lways when she thought of him she thought of their quarrels

²⁰⁴³ Woolf: Mrs Dalloway, S. 125.

²⁰⁴⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 137.

²⁰⁴⁵ Ebd.

²⁰⁴⁶ Woolf: Mrs Dalloway, S. 138.

²⁰⁴⁷ Ebd.

²⁰⁴⁸ Woolf: Mrs Dalloway, S. 139.

²⁰⁴⁹ Vgl. Sproles, Karin Z.: Desiring Women. The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West. Toronto, Buffalo und London 2006, S. 6.

²⁰⁵⁰ Ebd. Hervorhebung im Original.

²⁰⁵¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 25.

²⁰⁵² Ebd.

²⁰⁵³ Ebd.

for some reason“²⁰⁵⁴. Die Beziehung zwischen Clarissa und Peter ist nicht gerade ideal, außerdem kann Clarissas Vater Peter nicht leiden. Dennoch erscheint sie realer als die vielleicht nachträglich erklärte Beziehung zu Sally. Sproles argumentiert, Woolf habe Peters Anwesenheit zum Teil dazu benutzt, die Aufmerksamkeit des Lesers von Sally und Clarissa abzulenken: „When Peter Walsh interrupts Sally and Clarissa [...], the reader’s attention, like Clarissa’s, is diverted.“²⁰⁵⁵ Selbst als Sally und Clarissa sich nach so vielen Jahren wiedersehen, ist Peter bereits zuvor eingetroffen. Und obgleich sich das alte *love triangle* aufgelöst zu haben scheint, sind es Peter und Sally, die sich von der Party zurückziehen und Clarissas Aufmerksamkeit vermissen. Obwohl beide nicht nur freundliche Worte über sie zu sagen haben, ist Clarissa ganz klar der Punkt, auf den sich beide beziehen. Der Roman endet mit Peter, der allein auf einem Sofa sitzt, nachdem Sally bereits gegangen ist, um sich von Richard zu verabschieden:

What is this terror? What is this ecstasy? he thought to himself. What is it that fills me with extraordinary excitement?
It is Clarissa, he said.
For there she was.²⁰⁵⁶

Allerdings ist die Beziehung zwischen Sally und Clarissa nicht die einzige wichtige Beziehung zwischen Frauen in „Mrs Dalloway“. Ebenso interessant sind die Gefühle, die Miss Kilman für Clarissas Tochter Elizabeth hegt und die erstaunliche Feindseligkeit, mit der Clarissa gegen die Frau vorgeht, die doch erkennbar Gefühle mit ihr teilt. Clarissa macht Miss Kilman für die zunehmende Entfremdung zwischen ihr und ihrer Tochter verantwortlich. Clarissa hat nichts gegen Elizabeths „falling in love. But why with Miss Kilman?“²⁰⁵⁷ Clarissa hält ihre Tochter für beeinflussbar und obwohl Richard noch nette Worte für Miss Kilman findet („Richard said she was very able, had a really historical mind“²⁰⁵⁸) bezieht sich Clarissas Hass nicht nur auf die religiöse Eiferei („religious ecstasy made people callous [...]; dulled their feelings“²⁰⁵⁹) sondern insbesondere auf Miss Kilmans Auftreten in der Öffentlichkeit: „[S]o insensitive was she, dressed in a green mackintosh coat. Year in year out she wore that coat; she perspired [...].“²⁰⁶⁰ Als Miss Kilman später im Haus erscheint, berichtet Clarissa dem wenig erfreuten Richard: „„Kilman arrives just as we’ve done lunch’, she said. ‚Elizabeth turns pink. They shut themselves up. I suppose they’re praying.““²⁰⁶¹ Als Richard doch noch Nachsicht zeigt („but these things pass over if you let them“²⁰⁶²) setzt Clarissa gehässig hinterher: „„In a mackintosh with an umbrella.““²⁰⁶³ Miss

²⁰⁵⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 27.

²⁰⁵⁵ Sproles: Desiring Women, S. 7.

²⁰⁵⁶ Woolf: Mrs Dalloway, S. 141.

²⁰⁵⁷ Woolf: Mrs Dalloway, S. 9.

²⁰⁵⁸ Ebd.

²⁰⁵⁹ Ebd.

²⁰⁶⁰ Ebd.

²⁰⁶¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 87.

²⁰⁶² Ebd.

²⁰⁶³ Ebd.

Kilman, über 40 und „degradingly poor“²⁰⁶⁴ tritt Clarissa im verhassten Mantel gegenüber. Miss Kilmans innerer Monolog zeigt ihre Verachtung für Clarissa, für eine Frau, „[who, C. K.] came from the most worthless of all classes – the rich with a smattering of culture“²⁰⁶⁵. Sie beneidet Clarissa um ihre „expensive things“²⁰⁶⁶, „pictures, carpets, lots of servants“²⁰⁶⁷, bemitleidet sich selbst in Clarissas Gegenwart: „She had been cheated. Yes, the word was no exaggeration, for surely a girl has a right to some kind of happiness? And she had never been happy, what with being so clumsy and so poor.“²⁰⁶⁸ Ihre Familie ist „of German origin“²⁰⁶⁹, sie hat „the only happy days of her life“²⁰⁷⁰ in Deutschland verbracht und geriet während des Ersten Weltkriegs in Schwierigkeiten. Sie musste die Stelle als Lehrerin in Miss Dolbys Schule verlassen „because she would not pretend that the Germans were all villains“²⁰⁷¹. Richard Dalloway hatte ihr erlaubt, seiner Tochter Stunden in Geschichte zu geben, allerdings bevor „[s]he had seen the light“²⁰⁷². Ihre Erleuchtung verhindert aber keine unchristlichen Gefühle: „She pitied and despised [women like Clarissa Dalloway, C. K.] from the bottom of her heart, as she stood on the soft carpet [...]“²⁰⁷³ Sie versucht ihre Bitterkeit mit dem Gedanken an Gott zu besänftigen, dennoch wünscht sie sich, Clarissa Dalloway als „[f]ool“²⁰⁷⁴ und „[s]impleton“²⁰⁷⁵ zu entlarven, als eine Frau „who ha[d] known neither sorrow nor pleasure; who ha[d] trifled [her, C. K.] life away“²⁰⁷⁶. Clarissa erkennt die heuchlerische Christlichkeit in Miss Kilman. „[The, C. K.] woman who had taken her daughter from her“²⁰⁷⁷ ist für Clarissa lediglich „[h]eavy, ugly, commonplace, without kindness or grace“²⁰⁷⁸ – es ist für Clarissa unmöglich, ihr „[being, C. K.] in touch with invisible presences“²⁰⁷⁹ oder „know[ing] the meaning of life“²⁰⁸⁰ zuzugestehen. Vor Clarissa kann Miss Kilman nicht länger als „prehistoric monster armoured for primeval warfare“²⁰⁸¹ bestehen, kaum hat sie das Haus verlassen „she lost her malignity, her size, became second by second merely Miss Kilman, in a mackintosh, whom Heaven knows Clarissa would have liked to help“²⁰⁸². Miss Kilman verkörpert für

²⁰⁶⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 90.

²⁰⁶⁵ Ebd.

²⁰⁶⁶ Ebd.

²⁰⁶⁷ Ebd.

²⁰⁶⁸ Ebd.

²⁰⁶⁹ Ebd.

²⁰⁷⁰ Ebd.

²⁰⁷¹ Ebd.

²⁰⁷² Ebd.

²⁰⁷³ Woolf: Mrs Dalloway, S. 91.

²⁰⁷⁴ Ebd.

²⁰⁷⁵ Ebd.

²⁰⁷⁶ Ebd.

²⁰⁷⁷ Ebd.

²⁰⁷⁸ Ebd.

²⁰⁷⁹ Ebd.

²⁰⁸⁰ Ebd.

²⁰⁸¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 92.

²⁰⁸² Ebd.

Clarissa „[t]he cruellest things in the world“²⁰⁸³: „Love and religion!“²⁰⁸⁴ Miss Kilman, die mit Elizabeth einkaufen geht, fühlt sich von Clarissa für ihre Hässlichkeit verlacht: „She could not help being ugly; she could not afford to buy pretty clothes.“²⁰⁸⁵ Elizabeths Anwesenheit tröstet sie über „the infliction of her unlovable body“²⁰⁸⁶ hinweg, „which people could not bear to see“²⁰⁸⁷: „At any rate she had got Elizabeth.“²⁰⁸⁸ Ihre Chancenlosigkeit bei Männern („never meeting the opposite sex“²⁰⁸⁹) lässt ihr nicht viele Möglichkeiten offen: „Sometimes lately it had seemed to her that, except for Elizabeth, her food was all that she lived for; her comforts; her dinner, her tea; her hot-water bottle at night.“²⁰⁹⁰ Elizabeth aber fühlt sich mehr und mehr von Miss Kilman abgestoßen: Im Kaufhaus sucht Miss Kilman sich einen furchtbaren Unterrock aus und ihre besitzergreifende Art zu essen schreckt sie ebenfalls ab. Sie hat bereits ähnliche Vorbehalte wie ihre Mutter: „Miss Kilman was quite different from anyone she knew; she made one feel so small.“²⁰⁹¹ Elizabeth macht sich zum Aufbruch bereit, will Miss Kilman im *tea shop* sitzen lassen: „Ah but she must not go! Miss Kilman could not let her go! this youth, that was so beautiful; this girl, whom she genuinely loved!“²⁰⁹² Es gelingt ihr, sie noch einige Sekunden bei sich zu behalten – die Liebe Miss Kilmans zu Elizabeth hat etwas Besitzergreifendes, Gewalttames: „If she could grasp her, if she could clasp her, if she could make her hers absolutely and forever and then die; that was all she wanted.“²⁰⁹³ Aber Miss Kilman fühlt „Elizabeth turning against her; to be felt repulsive even by her“²⁰⁹⁴ – sie empfindet dies als Clarissas Sieg: „She had gone. Mrs Dalloway had triumphed. Elizabeth had gone. Beauty had gone; youth had gone.“²⁰⁹⁵ In ihrer Verzweiflung sucht sie den Ort auf, der ihr erfahrungsgemäß Trost spendet: Westminster Abbey. Die Menschen um sie herum bemerken „the poor lady’s disorder“²⁰⁹⁶. Elizabeth fährt allein mit dem Omnibus nach Hause: „And did Elizabeth give one thought to poor Miss Kilman who loved her without jealousy, to whom she had been a fawn in the open, a moon in a glade? She was delighted to be free.“²⁰⁹⁷ Miss Kilman hat ihr gezeigt, „[that, C. K.] every profession is open to the women of [her, C. K.] generation“²⁰⁹⁸. Elizabeth malt sich ihre Zukunft aus, ihre möglichen Berufe – und obwohl Miss Kilman ihr diese Freiheit bewusst

²⁰⁸³ Ebd.

²⁰⁸⁴ Ebd.

²⁰⁸⁵ Woolf: Mrs Dalloway, S. 94.

²⁰⁸⁶ Ebd.

²⁰⁸⁷ Ebd.

²⁰⁸⁸ Ebd.

²⁰⁸⁹ Ebd.

²⁰⁹⁰ Ebd.

²⁰⁹¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 95.

²⁰⁹² Woolf: Mrs Dalloway, S. 96.

²⁰⁹³ Ebd.

²⁰⁹⁴ Ebd.

²⁰⁹⁵ Ebd.

²⁰⁹⁶ Woolf: Mrs Dalloway, S. 98.

²⁰⁹⁷ Woolf: Mrs Dalloway, S. 99.

²⁰⁹⁸ Ebd.

gemacht hat, hat ihre ältere Lehrerin das Nachsehen. Elizabeth fühlt sich als Pionierin – Miss Kilman hat keinen Platz in dieser Zukunft. Der Vergleich zwischen Doris Kilman und Clarissa Dalloway ist besonders interessant, da sich mit ihnen nicht nur zwei Klassen begegnen – Clarissa hat reich geheiratet, frühstückt jeden Morgen im Bett – Doris Kilman hat sich ihr Leben, ihren Unterhalt stets selbst erarbeitet. In „A Room of One's Own“ (1929) wird Woolf eine Lanze für eben diese Frauen brechen. Allerdings macht die Tatsache, dass Doris Kilman ebenfalls Gelegenheit bekommt, ihre Sicht der Dinge zu schildern, sie nicht unbedingt sympathischer. Dennoch ist es möglich, Verständnis aufzubringen, über ihre fanatische Hinwendung zu Gott hinwegzusehen, indem man sie als Brücke begreift. Doris Kilman wird erlaubt, echtes Leid zu empfinden, „agony“²⁰⁹⁹, „suffering“²¹⁰⁰: Sie wird verlassen.

„Mrs Dalloway“ lebt zum großen Teil von der Zusammenfügung der Empfindungen, die die Figuren mit in den Text bringen. Besonders lohnend ist ein Vergleich zwischen scheinbar geschlechtsbedingten Perspektiven. Bereits auf der ersten Seite des Romans bekommt der Lesende ein Beispiel für die verschiedenen Sichtweisen der Geschlechter auf die Dinge des Lebens. Clarissa erinnert sich im zweiten Textabschnitt an den frühen Morgen in Bourton – erfüllt mit Ernsthaftigkeit, dem intensiven Gefühl der Morgenkälte und der Schönheit des Ausblicks:

How fresh, how calm, [...] the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was to happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling and looking until Peter Walsh said, „Musing among the vegetables?“ – was that it? – „I prefer men to cauliflowers“ – was that it?²¹⁰¹

Clarissa sind Blumen offensichtlich sehr wichtig, ebenso die Gärten und die Landschaft um Bourton. Peter richtet seine Aufmerksamkeit eher auf andere Dinge: „[H]owever beautiful the day might be, and the trees and the grass, and the little girl in pink – Peter never saw a thing of all that [...].“²¹⁰² Peter hat auch nicht vor, sich für diese Dinge zu interessieren, „[he] prefer[s] men to cauliflowers“²¹⁰³. Auch seine ironische Frage „Star gazing?“²¹⁰⁴ als er Sally und Clarissa nach ihrem Kuss auf der Terrasse findet, zerstört den schönsten Moment in Clarissas Leben: „It was like running one's face against a granite wall in the darkness! It was shocking; it was horrible!“²¹⁰⁵ Als Peter aus Indien zurückkommt und bei Clarissa vorspricht, sitzen sich Mann und Frau wie feindliche Parteien gegenüber: „So before a battle begins, the horses paw the ground; toss their

²⁰⁹⁹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 96.

²¹⁰⁰ Woolf: Mrs Dalloway, S. 97.

²¹⁰¹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 3.

²¹⁰² Woolf: Mrs Dalloway, S. 6.

²¹⁰³ Woolf: Mrs Dalloway, S. 3.

²¹⁰⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 27.

²¹⁰⁵ Ebd.

heads; the light shines on their flanks; their necks curve. So Peter Walsh and Clarissa, sitting side by side on the blue sofa, challenged each other.”²¹⁰⁶ Peter hält dem Druck nicht stand. Nachdem er sich bei Clarissa über seine unglückliche Liebe zu einer verheirateten Frau verbreitet hat, bricht er in Tränen aus. Sobald er wieder allein ist, fängt er an aufzuzählen, was ihm an Clarissa missfallen hat: „Clarissa had grown hard, he thought”²¹⁰⁷; „[t]here was always something cold in Clarissa, he thought. She had always, even as a girl, a sort of timidity”²¹⁰⁸. Dass auch er an diesem Tag viel an Vergangenes denkt, hängt er ebenfalls Clarissa an: „[F]or women live much more in the past than we do, he thought. They attach themselves to places; and their fathers – a woman’s always proud of her father.”²¹⁰⁹ Aber ihre Unberührbarkeit ärgert ihn am meisten: „That was the devilish part of her – this coldness, this woodenness, something very profound in her, which he had felt this morning talking to her; an impenetrability.”²¹¹⁰ Peter verbindet diese Eigenschaft Clarissas direkt mit dem Moment, in dem ihm klar wurde, dass sie nicht ihn heiraten würde. Peter stellt Clarissa zwar in gewisser Weise auf das Podest der romantischen Liebe, ist sich aber gleichzeitig ihrer Minderwertigkeit als Frau bewusst. Clarissas „impenetrability”²¹¹¹ stellt die größte Bedrohung dar: eine Frau, die ein Mann nicht berühren kann, da sie dem, was seine Berührung ausmacht, Unfähigkeit entgegenbringt. „But women, he thought, shutting his pocket-knife, don’t know what passion is. They don’t know the meaning of it to men. Clarissa was as cold as an icicle.”²¹¹² Die alte Angewohnheit mit dem Taschenmesser zu spielen gibt Peter etwas latent Gewalttätiges, aber er selbst ist es, der „terror”²¹¹³ empfindet – das Taschenmesser scheint eine Schutzmaßnahme gegen Clarissa zu sein. Peter ist in der Situation, seine Macht gegenüber Clarissa beweisen zu müssen, auch wenn er eigentlich nicht in der Lage dazu ist. Peter gefährdet durch sein Verhalten die gesellschaftlich als selbstverständlich angesehene Dominanz des Mannes. Peter Walsh erscheint hin- und hergerissen zwischen diesem Bild des dominanten Mannes und seiner privaten Disposition. Bemerkenswert ist, dass sich diese Gefühle lediglich auf ihn beziehen. Richard Dalloway ist zwar unfähig, seine Gefühle in Worten auszudrücken, dafür liebt er Clarissa aus vollem Herzen, trotz „impenetrability”²¹¹⁴. Selbst Sally, die sich stets über Richard lustig gemacht hatte, sieht das am Ende ein: „„What does the brain matter’, said Lady Rosseter, getting up, ,compared with the heart.’”²¹¹⁵ In „Mrs Dalloway” ist die Liebe zwischen Sally und Clarissa so offen versteckt, dass der Lesende die Intensität der geschilderten Gefühle nicht als etwas erkennt,

²¹⁰⁶ Woolf: Mrs Dalloway, S. 32.

²¹⁰⁷ Woolf: Mrs Dalloway, S. 36.

²¹⁰⁸ Ebd.

²¹⁰⁹ Woolf: Mrs Dalloway, S. 41.

²¹¹⁰ Woolf: Mrs Dalloway, S. 45.

²¹¹¹ Ebd.

²¹¹² Woolf: Mrs Dalloway, S. 60.

²¹¹³ Woolf: Mrs Dalloway, S. 141.

²¹¹⁴ Woolf: Mrs Dalloway, S. 45.

²¹¹⁵ Woolf: Mrs Dalloway, S. 141.

das versteckt bleiben muss und sich beim Lesen mit Clarissas Liebe zu Sally abfindet, ohne zunächst zu erkennen, was genau eigentlich mitgeteilt wurde. Woolf schreibt deutlich von Liebe zwischen Frauen und findet doch ein Mittel, um die Aufmerksamkeit des Lesenden so sehr zu zerstreuen, dass er erst nach gründlichem Lesen die wirkliche Tiefe der dargestellten Gefühle versteht. Im Fall von „Mrs Dalloway“ ist es die rasche Aufeinanderfolge von Stimmungen, die ablenkt, allerdings auch die gezielte Einmischung von männlichen Figuren. Zudem bewegt sich die Protagonistin in einem dezidiert heterosexuellen Umfeld und ist damit beschäftigt, ein scheinbar triviales und oberflächliches Leben zu gestalten. Die Alltäglichkeit der präsentierten Handlungen täuscht den Lesenden ebenso wie die Gedanken der Protagonistin, die die Liebe zu Sally Seton vor sich selbst zu verschleiern und zu rechtfertigen sucht. Der Lesende ist nur allzu bereit, „Liebe“ als „Freundschaft“ zu lesen.

Das versteckte Offensichtliche in „Orlando“

„Orlando“ (1928) zeichnet das Leben eines englischen Edelmannes nach, der im 16. Jahrhundert zu den Günstlingen der englischen Königin Elizabeth gehört, in der Mitte des Romans das Geschlecht wechselt, im 19. Jahrhundert den Abenteurer Bonthrop Marmaduke Shelmerdine heiratet und Anfang des 20. Jahrhunderts autofahrende Schriftstellerin wird. Orlando als Held, später Heldin des Romans, wird mit dem Personalpronomen „he“ eingeführt – tatsächlich das erste Wort des Textes. „He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it“²¹¹⁶ – Orlando wird ausdrücklich als männlich dargestellt. Trotzdem gibt es bereits Elemente (z. B. die Kleidung), die diese Eindeutigkeit verwischen. Orlando ist sehr ansehnlich; Attribute wie „shapely legs“²¹¹⁷, „handsome body“²¹¹⁸ und „eyes like drenched violets“²¹¹⁹ werden ihm zugesprochen. Sein Gemüt ist eher melancholisch und er schreibt fleißig unbedeutende Dramen und Poeme. Er ist ein byronischer Charakter, versetzt ins 16. Jahrhundert. In der ersten Hälfte des Romans, als Mann, ist Orlando heterosexuell – all seine Abenteuer beziehen sich auf Frauen, und nicht nur auf die sittsamen Damen bei Hofe: „For Orlando’s taste was broad; he was no lover of garden flowers only; the wild and the weeds even had always a fascination for him.“²¹²⁰ Seine zahlreichen Affären am Hofe König James I. enden mit dem „scandal of the Court“²¹²¹ – Orlando verliebt sich in die wilde Muskoviterin Sasha, löst deshalb seine Verlobung mit einer der wohlhabendsten Ladies des Landes. Als Sasha ihm das erste Mal beim Schlittschuhlaufen begegnet, hält Orlando sie für einen Jungen: „Orlando was ready to tear his hair with vexation that the person was of his own sex, and thus all embraces were out

²¹¹⁶ Woolf, Virginia: Orlando. A Biography. Edited by Brenda Lyons. With an Introduction and Notes by Sandra M. Gilbert. London 2000, S. 11.

²¹¹⁷ Woolf: Orlando, S. 12.

²¹¹⁸ Ebd.

²¹¹⁹ Ebd.

²¹²⁰ Woolf: Orlando, S. 20.

²¹²¹ Woolf: Orlando, S. 29.

of the question."²¹²² Orlando ist nicht in der Lage, sich eine Affäre mit einem Mann vorzustellen. Als der Archduke Harry sich ihm, als Gräfin verkleidet, nähert, spürt Orlando zwar ein gewisses Verlangen, aber auch großen Ekel – er flieht nach Konstantinopel. Orlando macht auch als Botschafter zahlreiche Eroberungen und „became the adored of many women and some men“²¹²³. Orlandos Gestalt wird nie als feminin oder androgyn beschrieben, obwohl er sich als Frau nicht wesentlich verändert – und sein Inneres verändert sich ebenfalls nicht. Orlando bleibt an Frauen interessiert: „Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity.“²¹²⁴ Orlando wird also durch die Umstände homosexuell, nicht weil es zu seiner/ihrer Identität gehört. Aber als Frau ist sie eher den Konventionen unterworfen. Archduke Harry konnte sich ungestraft als Frau verkleiden, Orlando geht nun beim *cross-dressing* ein hohes Risiko ein. Kleider und ihre Geschlechtszugehörigkeit sind von großer Bedeutung in „Orlando“. Orlando erfährt dies nach ihrer Rückkehr in ihr Heimatland am eigenen Leib. Orlando, die als Mann einst die Auffassung vertrat, Frauen müssten „obedient, chaste, scented, and exquisitely apparelled“²¹²⁵ sein, bekommt die Auswirkungen dieses Wunsches von männlicher Seite erst mit dem eigenen Frausein zu spüren – und hier ist es die Kleidung, die den zentralen Part übernimmt. Orlando wechselt im 18. Jahrhundert von einem Geschlecht ins andere, in einer Zeit, in der Frauenmode extrem restriktiv war. Das Korsett und Unmengen seidener Röcke schränken plötzlich Orlandos Bewegungsfreiheit ein und verändern sofort das Verhalten der Männer um sie herum: „Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them [...]“²¹²⁶ Kleider haben geschlechtlich getrennte Aufgaben, aber was geschieht, wenn ihr Träger geschlechtlich nicht genau bestimmbar ist? Selbst wenn äußerlich feststeht, dass Orlando eine Frau ist – ist sie nicht innerlich immer noch derselbe Mann? Woolfs Erzählinstanz, der „biographer“²¹²⁷, wirft hier ein Dilemma auf: „The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but a symbol of something hid deep beneath“²¹²⁸, aber:

Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.²¹²⁹

²¹²² Woolf: Orlando, S. 26.

²¹²³ Woolf: Orlando, S. 89.

²¹²⁴ Woolf: Orlando, S. 98.

²¹²⁵ Woolf: Orlando, S. 110.

²¹²⁶ Woolf: Orlando, S. 132.

²¹²⁷ Woolf: Orlando, S. 14.

²¹²⁸ Woolf: Orlando, S. 132.

²¹²⁹ Woolf: Orlando, S. 132f.

Und gerade Orlando, in ihrer doch recht speziellen Situation, ist dieser „vacillation“²¹³⁰ ausgeliefert. Als lesbische Frau hat sie nun aber auch den Vorteil des Verstehens:

[I]f the consciousness of being of the same sex had any effect at all, it was to quicken and deepen those feelings which she had had as a man. For now a thousand hints and mysteries became plain to her that were then dark. [...] At last, she cried, she knew Sasha as she was [...].²¹³¹

Aber sie hat zur gleichen Zeit ein Problem der Ausführung. Archduke Harry hatte als homosexueller Mann größere Freiheiten; Orlando hat als lesbische Frau zwar auch die Möglichkeit, als junger Mann verkleidet durch die Rotlichtviertel Londons zu streifen – doch anders als die Männer, muss sie sich von den Dichtern, die sie protegiert, beleidigen lassen. Homosexuelle Männer werden in „Orlando“ in Vertretung durch den Archduke als lächerlich und trottelig portraitiert. Aber eine Bedrohung ist Archduke Harry insofern, als dass er trotz aller Lächerlichkeit am längeren Hebel sitzt. Er hat die gesellschaftliche Stellung, den Besitz, die Macht. Orlando, frisch aus dem Orient heimgekehrt und mitten in mehreren Gerichtsverfahren zur Klärung ihrer Lebensverhältnisse, bewegt sich auf dünnem Eis. Hier wird gezeigt: Der langweiligste, anstrengendste, dümmste Mann ist der begabtesten, faszinierendsten, klügsten Frau noch überlegen. Ihm gesteht die Gesellschaft zu, was er hat – Orlando, als Mann schließlich ebenfalls vermögend und einflussreich, ist durch den Geschlechtswandel all dessen verlustig gegangen. Im 18. Jahrhundert kann Orlando noch abenteuerlich sein. Sie springt zwischen den Geschlechtern hin und her, „[f]or the probity of breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally“²¹³². Sie geht sogar soweit, „with a certain lady“²¹³³ in die „Low Countries“²¹³⁴ zu flüchten, „where the lady’s husband followed them“²¹³⁵. Orlandos Heirat mit Marmaduke Bonthrop Shelmerdine ist eine Reaktion auf das Viktorianische Umfeld des 19. Jahrhunderts. Orlandos Hochzeit ergibt sich nicht aus dem Begehren zweier Menschen füreinander, sondern aus den gesellschaftlichen Umständen, sie ist „socially convenient“²¹³⁶ – beide beweisen der Gesellschaft ihre Heterosexualität. Als er ihr, die mit verknackstem Knöchel am Boden liegt, heldenhaft per Pferd zur Hilfe eilt, verliert Orlando keine Zeit. „‘Madam’, the man cried, leaping to the ground, ‘you’re hurt!’ ‘I’m dead, sir!’ she replied. A few minutes later, they became engaged.“²¹³⁷ Aber Shelmerdine bleibt gerade lang genug bei ihr, um sie zu schwängern. Es ist Sasha, deren erneuter Anblick in einem Londoner Geschäft Orlando aus der Bahn wirft, die Veränderung der Frau, die sie liebte und immer noch liebt: „‘Oh Sasha!’ Orlando

²¹³⁰ Woolf: Orlando, S. 132.

²¹³¹ Woolf: Orlando, S. 115.

²¹³² Woolf: Orlando, S. 153.

²¹³³ Ebd.

²¹³⁴ Ebd.

²¹³⁵ Ebd.

²¹³⁶ Sproles: Desiring Women, S. 84.

²¹³⁷ Woolf: Orlando, S. 174.

cried. Really, she was shocked that she should have come to this; she had grown so fat; so lethargic [...].“²¹³⁸ Die Szene erinnert deutlich an das Wiedersehen Clarissa Dalloways mit Sally, aber Orlando senkt den Kopf, vermeidet ein Wiedererkennen. Sasha ist schon jetzt untrennbar mit ihrem Leben verbunden: „Someone lights a pink candle and I see a girl in Russian trousers.“²¹³⁹ Christoph Schöneich zeigt in seiner Studie über Virginia Woolf (1989) auf, dass „Orlando“ im Vergleich zu Woolfs anderen Romanen lange vernachlässigt, nicht ernst genug genommen wurde.²¹⁴⁰ Außerdem merkt er an, dass nur wenige Kritiker in diesem Roman den Versuch sahen, eine real existierende Person abzubilden²¹⁴¹, es gäbe drei kanonisierte Zugangsarten: „Orlando“ als Parodie der biografischen Form, als historischen Roman oder als Entwicklungsroman zu analysieren.²¹⁴² Katryn Z. Sproles hat in ihrer Studie „Desiring Women: The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West“ (2006) ebenfalls letzteren Fokus gesetzt – „Orlando“ sei eben nicht nur „the longest and most charming love letter in literature“²¹⁴³, sondern erhalte in der Beziehung der beiden Frauen eine wichtige, beinahe wendepunkthafte Funktion. Sproles identifiziert die Biografie als eine dezidiert feministische Schreibpraxis und führt das Leben Sackville-Wests als Beispiel für einen neuen Entwurf von Weiblichkeit an. Eine der prominentesten Rollen in „Orlando“ spielt außerdem der Familienstammsitz – im Buch ohne Namen, doch ohne jeden Zweifel als Knole erkennbar, das Haus der Familie Sackville. Orlando wird das Haus schließlich trotz veränderten Geschlechts zugesprochen, Sackville-West verlor ihren Besitzanspruch bei ihrer Geburt, in der Sekunde, in der ihr Geschlecht festgestellt wurde. Sackville-West, so wie Woolf sie konstruiert, ist zusammengesetzt aus einer Unzahl kaum noch bestimmbarer Ereignisse und Erlebnisse. Auch Orlando ist ganz er/sie selbst und doch auch seine/ihre ganze Familie, mit den Skandalen, allen traurigen Episoden. Dass dieses Konzept vom Individuum dennoch nicht zerrissen, sondern vielmehr geschlossen und tiefgründig erscheint, macht den Roman und das Licht, das er auf die Wirklichkeit wirft, innovativ und kaum fassbar. Auch Orlandos „fathers had been noble since they had been at all. They came out of the northern mists wearing coronets on their heads“²¹⁴⁴. Das 1922 erschienene Buch „Knole and the Sackvilles“, von Sackville-West selbst verfasst, war, neben persönlichen Besuchen des Hauses, Woolfs wichtigste Quelle für „Orlando“. Aber Woolf bemüht Sackville-Wests „Knole and the Sackvilles“ nicht nur als Quelle der Information – sie benutzt es auch als Sprungbrett für die Parodie. Die in „Knole and the Sackvilles“ aufgeführten, endlosen Listen der Dienstboten, der Ausgaben für Festlichkeiten tauchen auch in „Orlando“ auf und werden als ironisches Mittel gebraucht. Nach Aufzählung einer Inventarliste wendet die

²¹³⁸ Woolf: Orlando, S. 209.

²¹³⁹ Woolf: Orlando, S. 210.

²¹⁴⁰ Vgl. Schöneich: Virginia Woolf, S. 67.

²¹⁴¹ Vgl. ebd.

²¹⁴² Vgl. Schöneich: Virginia Woolf, S. 68.

²¹⁴³ Nigel Nicholson, Vitas jüngerer Sohn, zit. in Gilbert: Introduction in Woolf: Orlando, S. xv.

²¹⁴⁴ Woolf: Orlando, S. 11.

Erzählinstanz ein: „Already – it is an effect lists have upon us – we are beginning to yawn.“²¹⁴⁵ Zum Genre der Biografie hatte Woolf stets eine besondere Verbindung: Ihr Vater, Leslie Stephen, war Herausgeber des „Dictionary of National Biography“ und „established [its, C. K.] emphasis on public service and private morality“²¹⁴⁶; „Biography functioned collectively as a sort of multivolume instruction manual in how to behave, what to aspire to, how to be successful, and even, one might say, how to be.“²¹⁴⁷ Die Biografie, „an enormously powerful tool of social control“²¹⁴⁸, wird in „Orlando“ zum Spiel mit Identität, Geschlecht und dem dazugehörigen Rollenverhalten: „*Orlando* undermines the central tenet of ‚goodness‘ that Victorian biographies reinforced.“²¹⁴⁹ „Orlando“ ist also eine Befreiung nicht nur von den kanonisierten Konventionen der Biografie, sondern auch von Woolfs Vater, der das Gebiet der Biografie zu seinen Lebzeiten monopolisiert hatte. Ein bemerkenswertes Element stellt die Erzählinstanz in „Orlando“ dar, das Hauptinstrument der Parodie. Gehört es noch heute zum guten Ton der Biografie, dass die Erzählinstanz sich vornehm zurückhält, ist Woolfs „biographer“²¹⁵⁰ alles andere als bescheiden – bereits im zweiten Abschnitt des ersten Kapitels frohlockt er (oder sie) über die Tatsache, sich ein so würdiges Subjekt ausgesucht zu haben: „Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one!“²¹⁵¹ Sproles verortet die Kraft des Romans in der Dekonstruktion eines literarischen Genres, in dem die Stabilität des patriarchalischen Systems in Frage gestellt wird: „*Orlando* urges a post-structuralist-feminist reading by rejecting the unity of time and the stability of the subject that support patriarchy.“²¹⁵² Sackville-West war insofern etwas Besonderes, als dass sie eben nicht als *mannish lesbian* auftrat, sondern „her own theory of gender and sexuality“²¹⁵³ lebte, in Ablehnung eines „traditional gender type“²¹⁵⁴. Androgynität wird in „Orlando“ als a „representation of gender as an unstable and entirely metaphysical construct“²¹⁵⁵ gebraucht – nach Sproles Lesart als „potentially repressive tool“²¹⁵⁶, das nur dazu dient, vom Patriarchat vorgefertigte Geschlechterrollen zu bestärken. Androgynität wird also als Element eingesetzt, das das Thema Homosexualität vom Tisch fegt, denn „the androgyne lacks sexual desire“²¹⁵⁷, „[t]he androgyne has no erotic practice“²¹⁵⁸ – es ist wieder ein Ablenkungsmanöver. In „A Room of One’s Own“ macht Woolf

²¹⁴⁵ Woolf: *Orlando*, S. 75.

²¹⁴⁶ Sproles: *Desiring Women*, S. 89.

²¹⁴⁷ Ebd.

²¹⁴⁸ Sproles: *Desiring Women*, S. 88.

²¹⁴⁹ Ebd.

²¹⁵⁰ Woolf: *Orlando*, S. 14.

²¹⁵¹ Woolf: *Orlando*, S. 12.

²¹⁵² Sproles: *Desiring Women*, S. 107.

²¹⁵³ Sproles: *Desiring Women*, S. 67.

²¹⁵⁴ Ebd.

²¹⁵⁵ Sproles: *Desiring Women*, S. 129.

²¹⁵⁶ Sproles: *Desiring Women*, S. 128.

²¹⁵⁷ Ebd.

²¹⁵⁸ Ebd.

diese „vacillation“²¹⁵⁹ zwischen den Geschlechtern sogar zur Grundlage einer Theorie über „[the, C. K.] great mind“²¹⁶⁰ und damit zur Voraussetzung zur Entstehung großer Literatur. Woolf erkannte die „two powers [in each of us, C. K.]“²¹⁶¹ als Spannungsfeld, in dem Tiefe entsteht: „It is fatal to be a man or woman pure and simple; one must be woman-manly or man-womanly.“²¹⁶² So kommt es zum gewünschten Ergebnis: „It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties.“²¹⁶³ Obwohl Woolf auch hier hin und wieder das Wort „androgyn“ benutzte, wird es hier nicht als repressives Instrument, sondern als Zeichen für die überholten Vorstellungen des patriarchalisch geprägten Geschlechtersystems verwendet. Orlando erscheint in diesem Licht als neuer Prototyp: „[S]he was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each.“²¹⁶⁴

Orlando, wie ihr Modell Sackville-West, entzieht sich Kategorien, entwirft ihr Leben immer mehr abseits beschränkender Vorstellungen. Sie braust mit dem Automobil durch England, „changing her selves as quickly as she drove“²¹⁶⁵. Sie ist in ihrer „great variety of selves“²¹⁶⁶ nicht ins überalterte System einzuordnen. Sie kehrt als rechtmäßige Besitzerin in ihr Haus zurück, als jemand, der auf etwas Anspruch erhoben und erhalten hat. In „Orlando“ lenkt eine Fülle von Informationen, wilden Handlungssprüngen und phantastischen Begebenheiten vom Thema der Homosexualität ab. Der Geschlechtswandel der Hauptfigur, die detaillierten Epochenbeschreibungen, die unerhörte Langlebigkeit Orlandos verlangen alle Aufmerksamkeit des Lesenden, zudem verwischt der Biograf die homosexuelle Thematik durch Kommentare, Themenwechsel und seine merkwürdig aufgeblasene Präsenz. Homosexualität wird hier offen präsentiert, nicht länger verschwiegen, aber zwischen scheinbar wichtigeren Elementen so gut versteckt, dass der Lesende sozusagen übertölpelt wird. Orlandos Lesbischsein ist das versteckte Offensichtliche dieses Romans, der in dem Jahr veröffentlicht und zum Bestseller wurde, in dem Radclyffe Halls ebenso offensichtlich lesbischer Roman „The Well of Loneliness“ (1928) von der Zensur verboten wurde.

3. 2. 1. 4 Zusammenfassung und Fazit

Die Moderne ist die Epoche, in der gleichgeschlechtliches Begehren wieder in der Literatur sichtbar zu werden beginnt. Im vorhergehenden Kapitel wurde das spezielle Vorgehen von Marcel Proust, Henry James und Virginia Woolf besprochen, die auf jeweils eigene Weise die Thematik der Inversion bzw.

²¹⁵⁹ Woolf: Orlando, S. 132.

²¹⁶⁰ Woolf, Virginia: A Room of One's Own. In: Woolf, Virginia: A Room of One's Own and Three Guineas. Edited with an Introduction and Notes by Morag Shiach. Oxford u. a. 1998, S. 1–149, hier S. 128.

²¹⁶¹ Ebd.

²¹⁶² Woolf: A Room of One's Own, S. 136.

²¹⁶³ Woolf: A Room of One's Own, S. 128.

²¹⁶⁴ Woolf: Orlando, S. 113.

²¹⁶⁵ Woolf: Orlando, S. 213f.

²¹⁶⁶ Woolf: Orlando, S. 213.

Homosexualität angehen, und deren Romane dazu beitragen, gleichgeschlechtlich begehrende Figuren und Figuren, die sich auch auf andere Weise von den präzisen Rollenvorgaben der europäischen Moderne entfernen, ins Rampenlicht zu setzen. Besonders hervorzuheben ist, dass sich die Thematik bei allen drei Autoren deutlich auf die Struktur des Erzählten auswirkt und wie diese gewaltigen, gelegentlich schockierenden Inhalte dem Lesenden präsentiert werden. Marcel Prousts Romanzyklus „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (1913–1927) benutzt den Begriff der *Inversion* als Angel- und Spiegelpunkt der gesamten Handlung. Die Romane, die nach der erleuchtenden Szene spielen, in der Marcel die wahre Identität des Monsieur Charlus erkennt, spiegeln die ersten drei Romane wider – die Ereignisse werden sozusagen invertiert, indem sie abermals stattfinden, aber diesmal mit verändertem Figurenpersonal und unter dem erweiterten Horizont der Inversionsproblematik. Gleichgeschlechtliches Begehren erfährt mit der besonderen Interpretationsvariante der Inversion eine völlig neue Gebrauchsdimension – die Möglichkeit, das Eigentliche, das Wesentliche und Wahrhafte einer Person oder sogar einer Gesellschaft durch ein relativ simples Konzept zu verbergen und erst zu einem späteren Zeitpunkt aufzudecken. In der „Recherche“ ergibt sich durch diesen Handgriff ein höchst komplexes Geflecht aus verschiedensten Zeitebenen, da die augenblicklich erzählten Ereignisse stets auf bereits vergangene zurückspiegeln. Der Standpunkt der Erzählinstanz Marcel ändert sich grundlegend mit seinem Begreifen, und doch ist der Lesende dem großen Geheimnis des Zyklus bereits vor seinem Erzähler auf der Spur – Proust bietet dem Lesenden permanent an, weiter zu sehen, einer Situation wie die der ersten Begegnung Marcells mit Gilberte tiefere Bedeutung beizumessen, indem von Marcel übermittelte Informationen hinterfragt und nicht zwangsläufig als zuverlässig bewertet werden. Gerade der Ruf des Monsieur Charlus als schamloser Verführer, der so häufig zur Sprache kommt, kann Rückschlüsse auf den Wahrheitsgehalt zulassen, ebenso wie das dezidiert homosoziale Umfeld des Robert de Saint-Loup. Gerade Robert und Albertine werden auf eine Weise dargestellt, die sich dem Zugriff des Lesenden entzieht – diese flirrende, unbeständige und rätselhafte Figurenkonzeption verhindert, dass Zuschreibungen gewiss werden können. Und doch steht fest, dass der Frage nach der Inversion einer Figur die höchste Bedeutung zugemessen wird, da sie direkt auf deren Identität, deren innere Wahrheit zurückdeutet. Dass Albertines Identität mit jedem Wort, das über sie verloren wird, nicht etwa deutlicher zu Tage tritt, sondern zunehmend die Verwirrung begünstigt, die sowohl Marcel als auch den Lesenden ergreift, ist für beide Fraktionen frustrierend, kann aber auch dahingehend interpretiert werden, dass Identität an sich etwas Unbestimmbares, *Unlesbares* ist, so viele Fingerzeige auf ein wahres Selbst auch gegeben werden. Die Frage nach dem tatsächlichen Vorhandensein eines wahren Selbst wird so in der Anschauung präsentiert und scheitert in der Ausführung. Gerade die Frau, die für Marcel durch seine Verlobung und durch ihre Gefangennahme deutlich erkennbar sein sollte, bleibt ihm völlig verschlossen. Während das Erkennen der Inversion des Monsieur Charlus zur absoluten Wahrheit führt, scheint Albertine ein anderer Typus zu sein: die weibliche Inversion wird in der „Recherche“ als sehr viel komplexer, das heißt, gefährlicher präsentiert. Auch Henry James benutzt in

seinen Romanen immer wieder den Unsagbarkeitstopos. Das, was nicht besprochen, nicht gezeigt, nicht dargestellt wird, erlangt auf diese Weise höchste Bedeutung. Ebenso wie in der „Recherche“ resultiert dies in einer gewissen Ungreifbarkeit der Figuren, aber auch der Handlungen der Figuren selbst. An der chronologischen Besprechung der drei Texte wurde deutlich, wie sehr James' spätere Romane sich diesem Prinzip unterwerfen. Bereits in „Portrait of a Lady“ (1881) kommt gleichgeschlechtliches Begehren nicht offen zur Sprache, es scheint als eine von vielen Möglichkeiten auf, die die Figur des Ralph Touchett zu einem Mann am Rand der Gesellschaft machen. In seiner bizarren Beziehung zu seiner Cousine wird seine *queerness* im Text erarbeitet. Die Lust des Voyeurs stellt Ralph körperlich an den Rand, seine Krankheit ebenfalls. Isabels Verhältnis zu ihm ist vielmehr das einer Figur zu ihrem Autor, aber sie verwirft die Möglichkeit zu einem bemerkenswert freiem Leben und begibt sich in den üblichen *marriage plot*, sie entwickelt sich gerade umgekehrt – Isabels *queerness* liegt ebenfalls in ihrer Abkehr vom traditionellen Rollenverhalten, das durch ihre Stieftochter Pansy zunächst noch so übertrieben deutlich illustriert wird. Mit Isabels Rückkehr zur Möglichkeit einer Ehe, von der sie sich durch die Wahl des Mannes Unkonventionalität erhofft, tritt sie vom Rand in die Mitte der Gesellschaft; obwohl die Umstände ihrer Eheschließung mit Gilbert Osmond durchaus bemerkenswert ungewöhnlich sind, ist es nicht länger Isabel selbst, die das Risiko eingeht, ihr weibliches Schicksal zu gestalten. Sie enttäuscht mit Ralph Touchett ihren Autor und in gewisser Hinsicht enttäuscht sie auch den Lesenden, für den sie von einer interessanten Möglichkeit zu einer realisierten Katastrophe wird – die perfide Madame Merle macht sich auf dem Platz breit, den Isabel bis zu diesem Augenblick für sich beanspruchte. Madame Merle ist die Frau am Rand und ihr Handeln lässt fragen, wie Isabel sich verhalten hätte, unter dem Druck, ein Leben zu führen, in dem sie selbst die Entscheidungsgewalt über ihre Person besitzt. Olive Chancellor in „The Bostonians“ (1886) führt diese Art von Leben. Sie ist finanziell unabhängig, besitzt ein eigenes Haus und somit die Freiheit, unkonventionell zu leben, bzw. zu lieben. Bemerkenswert ist, dass James in Olives Fall sehr deutlich die Intensität ihrer Gefühle für Verena Tarrant beschreibt. Hier bleibt kaum etwas der Fantasie überlassen. Olives Unabhängigkeit und ihr Leben in bequemen Wohlstand, der ihr die Zeit gibt, sich der amerikanischen Frauenbewegung zu widmen, rufen den Neid ihres Cousins Basil Ransom auf den Plan, der sich bemüht, sie (aus Rache, so mag es scheinen) der Liebe und der Person Verenas zu berauben, um das rechtmäßige Verhältnis wieder herzustellen. In „The Bostonians“ deuten die verschiedenen Interpretationsansätze darauf hin, dass Basils Figur diejenige ist, die vom Lesenden erarbeitet werden muss – der persönliche Standpunkt ist entscheidend im Hinblick auf die Frage, ob der Roman als Satire gelesen werden kann. Ein Blickwinkel, der die Liebe zwischen Olive und Verena als rechtmäßig bewertet, wird Basils Eingreifen als gewaltsam empfinden – wem Olives Leidenschaft als unnatürlich erscheint, wird hier die besitzergreifende alte Jungfer parodiert sehen und Basils „Übernahme“ von Verena womöglich als Erleichterung empfinden. Dass Olives Liebe zu Verena so deutlich geschildert wird, macht die Motivation der Figur transparenter, aber in ihrer Identität kaum fassbarer. Es ist nicht ersichtlich, ob Olive das Begehren, das sie Verena entgegenbringt, als

Grundlage ihres eigenen Selbsts erkennt. In „The Wings of the Dove“ (1903) erscheint *queerness* als narratologische Leerstelle und immer wieder ist es Aufgabe des Lesenden, diese mit Bedeutung zu füllen. Es wäre sogar möglich, beim Lesen auch gar keinen Aspekt der Handlung als *queer* zu bewerten. Kates Vater Lionel Croy beeinflusst mit seiner entdeckten, aber nicht aufgedeckten Andersartigkeit das Schicksal aller Hauptfiguren im Roman – befindet sich also in der Mitte der Handlung und bleibt doch derart rätselhaft, dass dieses Schweigen selbst Aspekte des *Queeren* erhält. Kates Plot zur Erlangung ihrer eigenen finanziellen Sicherheit wirbelt sämtliche Rollenvorschriften des frühen 20. Jahrhunderts durcheinander, indem sie selbst zum Agenten der Handlung wird und mit erstaunlicher Zielstrebigkeit und Reuelosigkeit ihren Verlobten Merton in die Arme der Erbin Milly Theale treibt. Milly vermag als unabhängig lebende Frau (deren Krankheit wie im Falle Ralph Touchetts diesen bemerkenswerten Umstand untergräbt) den finanziellen Segen zu geben, aber ihre Gefühle für Merton und sogar ihre Gefühle für Kate sind eben jene Aspekte, die sich Kates Kontrolle entziehen. Am Ende wird Milly sich verhalten wie Kate es erhoffte und Merton nach ihrem Tod die Möglichkeit geben, Kate zu heiraten – dass Merton genau in diesem Moment die passive Rolle, zu der Kate ihn verdammt hat, abzulegen versucht, lässt Kate schließlich in letzter Minute scheitern – es scheint, als habe sie gerade Mertons Gefühlen in ihrer Planung zu wenig Beachtung geschenkt. Mertons Instrumentalisierung ist ganz wesentlich von Kates Vater bedingt und gerade das Nichtwissen um die tatsächlichen Umstände rückt Merton in eine vergleichbare Situation. Die Passivität, die Kate ihm aufdiktiert, gleicht Lionel Croys Machtlosigkeit gegen die ihn ausschließende Gesellschaft. „The Wings of the Dove“ erfordert ein *queeres* Lesen, wenn es das Ziel sein soll, die Leerstellen des Textes zu füllen. Der Unsagbarkeitstopos legt die Interpretation, dass es sich bei Lionel Croys Verbrechen um gleichgeschlechtliches Begehren handelt, sehr nahe und auf diese Weise werden eben auch alle anderen Leerstellen des Romans zu einem Raum, der potentiell durch die gleiche Antwort zu füllen ist – die Leerstellen erhalten die Qualität des *Queeren* und der Roman selbst wird ungreifbar und fluid, arbeitsam zu lesen. Auch Virginia Woolf verlangt von ihren Lesenden Arbeit. Gleichgeschlechtliches Begehren ist in ihren Texten insofern versteckt, als dass ein gründlicheres Lesen vonnöten ist, aber schon an der Oberflächenebene des Textes wird offen ausgesprochen, wer von wem begehrt wird. In „Mrs Dalloway“ (1925) ist es Clarissa Dalloways Liebe zu Sally Seton, die durch die Ereignisse des erzählten Tages durchschimmert; als glücklichster Augenblick wird der Kuss zwischen den beiden jungen Frauen beschrieben, der von Peter, dem männlichen Punkt des *love triangles*, rüde unterbrochen wird. Peters Gefühle für Clarissa und die Beziehung zwischen den beiden drängt sich so oft in den Vordergrund, dass Clarissas Gefühle für Sally oftmals überlagert werden. Nicht zuletzt Clarissa selbst versucht die Stärke des Begehrens in der Rückschau zu verharmlosen – und widerspricht sich in ihren Aussagen. Peters rumpelige Art dient ebenfalls dazu, den tatsächlichen Gefühlsfokus zu verschleiern – der Lesende ist dazu aufgefordert, die Aussagen gegeneinander abzuwägen und sich von Ablenkungsmanövern nicht beeindrucken zu lassen, in Clarissas Innensicht sind die Gefühle unübersehbar anwesend. In „Orlando“ (1928) bietet das

phantastisch aufgeladene Genre der Biographie das hauptsächliche Ablenkungsinstrument – Orlando begehrt erst durch den körperlichen Geschlechtswandel homosexuell, und diese Tatsache rückt neben dem aufsehenerregenden Wechsel, dem Umstand, dass Orlando ganze 300 Jahre durchlebt und der aufdringlichen Erzählinstanz sehr in den Hintergrund. In Woolfs Romanen fällt auf, dass der Typ des homosexuellen Künstlers zwar dargestellt, aber nicht offensichtlich mit der Identitätsproblematik verknüpft wird wie z. B. in Radclyffe Halls „The Well of Loneliness“ (1928) oder Klaus Manns „Der fromme Tanz“ (1926) – weder „Mrs Dalloway“ noch „Orlando“ erscheinen als ein Plädoyer für die Akzeptanz gleichgeschlechtlichen Begehrens – vielmehr ist das Begehren so tief in den Figuren eingewoben, ist so sehr Teil der erzählten Wirklichkeit, dass Akzeptanz gleichzeitig mit dem Lesen geschieht – es wird als Teil des erzählten Genres verstanden, ohne dass es explizit in den Vordergrund tritt. Dass „Orlando“ im selben Jahr erschien wie „The Well of Loneliness“, aber nicht von der Zensurbehörde verboten und sogar zu einem Bestseller wurde, mag vordergründig erstaunlich sein – schließlich scheint Orlandos Geschlechtertausch um einiges radikaler als Stephen Gordons Inversion, andererseits wird das gleichgeschlechtliche Begehren in „Orlando“ nicht als quälend dargestellt, der gesellschaftliche Konflikt erscheint dort viel breiter angelegt – da Identität in „Orlando“ als vom Geschlecht abgelöst betrachtet wird, kommt gleichgeschlechtlichem Begehren ein weit weniger größeres Konfliktpotential zu.

Unter dem Gesichtspunkt der Identitätsfrage erscheinen die in diesem Kapitel besprochenen Romane bemüht, mehr Fragen aufzuwerfen als zu klären. Homosexualität und Inversion beziehen sich deutlich auf das wahre Selbst der Figuren, auf eine Aussage, die über die Identität einer Person getätigt werden kann. Und doch spielen sowohl Proust, als auch James und Woolf deutlich erkennbar mit dem Konzept der fluiden (sexuellen) Identität, indem das, was *getan* wird, teilweise bedeutsamer wird als das, was man *ist*. All die Berichte über Albertines sexuelle Gelüste stehen oftmals im Gegensatz zu Marcells Berichten, gerade sie scheint zwischen heterosexueller, männlich gleichgeschlechtlich begehrender und weiblich gleichgeschlechtlich begehrender Sexualität zu flackern, Milly Theales Gedankenspiele lassen sie – zumindest theoretisch – das Geschlecht wechseln. Ralph Touchetts und Merton Denshers passive Sexualitäten bzw. Rollen sind ebenfalls nicht ohne Mühen verortbar. Für all jene Figuren scheint der Begriff *queer* passender als homosexuell – da die größere Offenheit des Begriffes auch kleinste Nuancen aufspürbar macht. Die Erkenntnis, dass nichts selbstverständlich ist, alles hinterfragt und abgeklopft werden muss, um zu einer für den Lesenden fassbaren Bedeutung zu gelangen, lässt erkennen, wie essentiell es sein kann, *queer* zu lesen.

3.3 Unterhaltungs- und Jugendliteratur

3.3.1 Unterhaltungsliteratur

Im Umgang mit der Dichotomie von ernsthafter Literatur und Unterhaltungsliteratur stellt sich die Frage, ob eine solche Aufspaltung heutzutage noch berechtigt ist. Peter Nusser wendet sich in seiner 1991 erschienenen Studie „Trivallliteratur“ gegen einen Forschungsansatz, „der vom kategorialen Anderssein trivialer Literatur ausgeht“²¹⁶⁷. Dieser Ansatz sei nur deshalb interessant, da er die „Selbststilisierungen des Bildungsbürgertums spiegelt, das – um seine politische Ohnmacht zu kompensieren – die Deutschen als das Volk der ‚Dichter und Denker‘ begreifen wollte und sein Wertbewußtsein unter Denkwänge stellte, die alles von der Norm des höchsten qualitativen Anspruchs Abweichende ausgrenzten“²¹⁶⁸. Diese „ästhetische Abwertung der Trivallliteratur [verquickte sich, C. K.] mit der sozialen Verachtung der ‚Masse‘“²¹⁶⁹. So betrachtete die „elitäre[] Kultursoziologie“²¹⁷⁰ der Frankfurter Schule „die Artefakte der ‚Kulturindustrie‘ als Produkte der Entfremdung“²¹⁷¹, die „die Konsumideologie des bestehenden Herrschaftssystems und damit die ‚Interessen der Herrschenden‘“²¹⁷² lediglich untermauern. Massenhafte Verbreitung gehört zu den konstituierenden Elementen des Populären²¹⁷³; die Befürchtung, dass eine solchermaßen populäre Literatur lediglich ein Ruhigstellungsmedium ist, basiert auf dem Vorurteil von einem völlig unkritischen Lesepublikum und dass gerade „women and working-class readers“²¹⁷⁴ nicht in der Lage sind, sich von den Protagonisten und den Fantasien der populären Literatur zu distanzieren.²¹⁷⁵ Hans-Otto Hügel's Forschungsansatz, der den Unterhaltungsbegriff eingehend untersucht, behält die Dichotomie zwischen ernsthafter Literatur und Unterhaltungsliteratur bei:

[...] Unsere Kultur ist gerade in den letzten fünfzig Jahren bestimmt durch ein Aufeinanderzubewegen von Hoch- und Populärer Kultur, von Kunst und Unterhaltung. [...] Die Differenz zwischen der Kunst und dem Populären ist immer noch konstitutiv für unsere Kultur. [...] Allerdings ist Kunst heute nicht

²¹⁶⁷ Nusser, Peter: Trivallliteratur. Stuttgart 1991, S. 4.

²¹⁶⁸ Ebd.

²¹⁶⁹ Nusser, S. 8.

²¹⁷⁰ Agard, Oliver, Helmreich, Christian und Vinckel-Roisin, Hélène: Einleitung. In: Agard, Oliver, Helmreich, Christian und Vinckel-Roisin, Hélène (Hg.): Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache. Göttingen 2011, S. 11–33, hier S. 11.

²¹⁷¹ Ebd.

²¹⁷² Nusser, S. 14.

²¹⁷³ Vgl. Hügel, Hans-Otto: Einführung. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart und Weimar 2003, S. 1–22, hier S. 6.

²¹⁷⁴ McCracken, Scott: Pulp. Reading Popular Fiction. Manchester und New York 1998, S. 8.

²¹⁷⁵ Vgl. McCracken, S. 8.

mehr an ein bestimmtes soziales bzw. institutionelles Umfeld gebunden. Das unterscheidet unsere Situation von der des 19. Jahrhunderts, aber nicht, daß wir keine Kunst oder keinen Begriff der Kunst mehr hätten.²¹⁷⁶

In seiner grundlegenden Studie „Lob des Mainstreams – Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur“ (2007) macht Hügel darauf aufmerksam, dass erst „die Unterscheidung von Unterhaltsamkeit und Unterhaltung [...] den Begriff der Unterhaltung für eine historische Untersuchung wie für eine Interpretation von Artefakten der Unterhaltung [rettet, C. K.]“²¹⁷⁷: „Setzt man Unterhaltsamkeit mit Unterhaltung gleich, dann interessiert Unterhaltung allein als soziologisches oder kulturpolitisches Phänomen; statt einer Geschichte der Unterhaltung wird dann nur die Chronik eines Wirtschaftsfaktors, bestenfalls die Sozialgeschichte des Unterhaltungsgeschmacks zu schreiben sein.“²¹⁷⁸ Unterhaltung ist laut Hügel ein Kommunikationsprozess und somit ein Vorgang, der „an ästhetische Wahrnehmung gebunden“²¹⁷⁹ ist. Der Dichotomie zwischen ernsthafter Literatur und Unterhaltungsliteratur liegen nach diesem Ansatz „real vorhandene ästhetische Unterschiede“²¹⁸⁰ zugrunde. Unterhaltung wird als etwas „Eigenes, wiewohl ästhetisch Begriffenes aufgefasst“²¹⁸¹ und auf diese Weise „vom Odium, mangelhaft zu sein, befreit und braucht nicht mehr mit Kunst in eins gesetzt zu werden“²¹⁸². Ein grundlegendes ästhetisches Element von Unterhaltung ist „Zweideutigkeit“²¹⁸³:

Unterhaltung verlangt, dass alles Dargebotene ganz echt und zugleich unecht ist. In dem Moment, in dem der Zuschauer sich für eine der beiden Möglichkeiten entscheiden muss, kippt die Unterhaltung entweder in Zerstreuung, oder sie schlägt in Ernst um. Unterhaltung will (fast) ernstgenommen und (fast) bedeutungslos sein. [...] Ästhetisch wird diese Zweideutigkeit genannt, weil es bei Unterhaltung nicht nur auf sinnliche Wahrnehmung ankommt, sondern weil die Wahrnehmung durch Formensprache strukturiert ist.²¹⁸⁴

Der Zuschauende bzw. Lesende aber braucht, um unterhalten zu werden, ein gewisses Maß an Kennerschaft: „Kennerschaft, auf welchem Level auch immer, ist [...] subjektive Voraussetzung für die Unterhaltung wie ein Mitteilungskern auf der Seite des Objekts.“²¹⁸⁵ Nicht das richtige Verstehen, sondern die *Teilhabe* des Lesenden bedingt Unterhaltung.²¹⁸⁶ Diese „Emotionalisierung des Lesers“²¹⁸⁷

²¹⁷⁶ Hügel: Einführung, S. 11ff. Hervorhebung im Original.

²¹⁷⁷ Hügel, Hans-Otto: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln 2007, S. 14.

²¹⁷⁸ Ebd.

²¹⁷⁹ Hügel: Lob des Mainstreams, S. 16.

²¹⁸⁰ Hügel: Lob des Mainstreams, S. 17f.

²¹⁸¹ Hügel: Lob des Mainstreams, S. 19.

²¹⁸² Ebd.

²¹⁸³ Hügel: Lob des Mainstreams, S. 22. Hervorhebung im Original.

²¹⁸⁴ Hügel: Lob des Mainstreams, S. 21f. Hervorhebung im Original.

²¹⁸⁵ Hügel: Lob des Mainstreams, S. 22.

²¹⁸⁶ Vgl. Hügel: Lob des Mainstreams, S. 23f.

gelingt vor allem durch Identifikationsfiguren. Nusser macht auf das komplexe Wechselspiel des Identifikationsvorganges aufmerksam:

Ein Identifikationsvorgang kommt in Gang [...], wenn dem Leser die Möglichkeit gegeben wird, eine Figur auf sich selbst zu beziehen, sich in ihr wiederzuerkennen, und wenn andererseits dieselbe Figur sich deutlich vom Leser unterscheidet, und zwar in einer Weise, daß sie zur Zielscheibe seiner Projektionen werden kann. Auch hier also geht es um ein Wechselspiel zwischen Entsprechungen und *Abweichungen vom Gewohnten*.²¹⁸⁸

Harriet Hawkins bringt es in ihrer Untersuchung zu „Classics and Trash – Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres“ (1990) auf den Punkt: „[...] the most adored of all characters are not the ones most of us really *do* look or act like but the ones we would most like to be like. Or love to be loved by. And the most beloved of all superstars combine both components: they are like ourselves, vulnerable or flawed in some ways, but better (more glamorous etc.) in other ways.“²¹⁸⁹ In seiner Studie zur Trivallliteratur macht Nusser allerdings darauf aufmerksam, dass Figuren, die gezielt zur Identifikation dienen, in unterhaltenden Genres (wie dem Groschenroman) häufig die Figuren sind, von denen „Strafaktionen“²¹⁹⁰ gegenüber von gesellschaftlichen Normen abweichenden Antagonisten bzw. Nebenfiguren ausgehen: „Dies heißt zugleich, daß Trivallliteratur dem Leser die Bestrafung als das Mittel vorführt, mit dem all das, was ihn beunruhigt oder ängstigt, zweckmäßigerweise beantwortet werden muß. Dies ist eine beklemmende Feststellung, die zugleich zu verdeutlichen vermag, wie sehr die Trivallliteratur an der Disziplinierung der Gesellschaft beteiligt ist.“²¹⁹¹ Andererseits sind es aber gerade die „Abweichungen vom Gewohnten“²¹⁹², die „den eigentlichen Reiz der Lektüre“²¹⁹³ ausmachen; diese gehen „sowohl von den Umständen aus, denen eine Identifikationsfigur sich ausgesetzt sieht, als auch der Art und Weise, wie diesen Umständen begegnet wird“²¹⁹⁴. Scott McCracken macht in seiner Studie „Pulp – Reading Popular Fiction“ (1998) auf eine weitere Dimension von Abweichungen aufmerksam, nämlich auf die Situation des Lesenden selbst und so auf die Identitätsentwürfe des jeweiligen Lesenden: „Popular fiction has the capacity to provide us with a workable, if temporary, sense of self.“²¹⁹⁵ McCracken argumentiert, dass „the context in which popular fiction is read is crucial to our understanding of it“²¹⁹⁶. Unterhaltungsliteratur, die häufig auf

²¹⁸⁷ Nusser, S. 122.

²¹⁸⁸ Ebd. Eigene Hervorhebung. Vgl. auch Hügél: Lob des Mainstreams, S. 25.

²¹⁸⁹ Hawkins, Harriet: Classics and Trash. Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres. New York, London u. a. 1990, S. 35. Hervorhebung im Original.

²¹⁹⁰ Nusser, S. 124.

²¹⁹¹ Nusser, S. 124f.

²¹⁹² Nusser, s. 120.

²¹⁹³ Ebd.

²¹⁹⁴ Ebd.

²¹⁹⁵ McCracken, S. 2.

²¹⁹⁶ McCracken, S. 5.

Reisen gelesen wird, im Zug oder in der Wartehalle von Flughäfen, wird von Menschen gelesen, die sich „always between destinations“²¹⁹⁷ befinden, eine räumliches *In-between*, das Identitätsfragen umso dringlicher aufwirft. Leselust ist für McCracken stets mit der Lust an der Transgression verwoben:

My basic argument is that transgression always plays a part in our enjoyment. To transgress means to violate or infringe, to go beyond certain bounds. Pleasure is always transgressive because it oversteps convention, taking us out of the realm of conformity and into a more dangerous zone. [...] the division between the pleasure that confirms identity and the bliss that is its disruption is never so clear.²¹⁹⁸

Genres dagegen stellen ästhetische Distanz zum Text her.²¹⁹⁹ Vordergründig begünstigen „standardisierte[] Textmerkmale“²²⁰⁰ in einem „am Profit orientierte[n], arbeitsteilige[n]“²²⁰¹ Herstellungsprozess die Bindung des Kunden an das Literaturprodukt, doch das Serielle erfüllt auch einen ästhetischen Zweck: „Die Unterhaltung will, darf und kann den Rezipienten nicht völlig in ihren Bann nehmen. Das ästhetische Erlebnis bleibt bei ihr in der Schwebe zwischen Offenbarung und Leere. Die Genrehaftigkeit der Unterhaltung ist daher weniger ökonomisch, sondern ästhetisch begründet. Durch sie wird am leichtesten diese schwebende Rezeptionshaltung aufgebaut.“²²⁰² McCracken weist daraufhin, dass Genres zudem „historical and relational [elements, C. K.]“²²⁰³ enthalten: „[Genres, C. K.] are historical in that they define a form in terms of what has gone before and what might come after. They are relational in that they give a definition of a form that shows how it differs from other literary forms.“²²⁰⁴ Aufbauend auf dieser Prämisse werden im folgenden Kapitel zunächst Romane aus vier Genres untersucht, die stellvertretend Beispiele liefern für *lesbian pulp*, *gay pulp*, Western und Science-Fiction. Dieses Kapitel bezieht sich im Wesentlichen auf den amerikanischen Taschenbuchmarkt und das Sichtbarwerden von *queeren* Thematiken in der amerikanischen Unterhaltungsliteratur, die durch Übersetzungen auch den deutschen Buchmarkt erreichen. Das Vampirgenre, das zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine neue Blütezeit erlebt, wird dann in einem größeren Block abgehandelt.

3. 3. 1. 1 Pulp Fiction

Eng verknüpft mit dem Auftauchen von *queeren* Themen in der Unterhaltungsliteratur ist das Medium des Taschenbuchs (*paperback*). Nach dem Zweiten Weltkrieg wuchs die Lust auf preiswerte, bequem transportierbare Bücher, die den einsamen Reisenden mit spannendem Inhalt bei Laune hielten.

²¹⁹⁷ Ebd.

²¹⁹⁸ McCracken, S. 154f.

²¹⁹⁹ Vgl. Hügel: Lob des Mainstreams, S. 26.

²²⁰⁰ Nusser, S. 41.

²²⁰¹ Ebd.

²²⁰² Hügel: Lob des Mainstreams, S. 26f.

²²⁰³ McCracken, S. 12.

²²⁰⁴ Ebd.

Diese Bücher wurden vor allem in „bus depots and drugstores“²²⁰⁵ verkauft. Susan Stryker interpretiert das Phänomen der sogenannten *pulp fiction* in ihrer Studie „Queer Pulp“ (2001) als ein wichtiges Merkmal „of an increasingly mobile and uprooted society“²²⁰⁶. Bereits im Venedig des 16. Jahrhunderts hatte Aldus Manutius das Taschenbuch erfunden, *trash paperbacks* waren bereits Mitte des 19. Jahrhunderts äußerst beliebt.²²⁰⁷ Die ersten modernen Taschenbücher erschienen ab 1939, im Zusammenspiel mit dem Zweiten Weltkrieg veränderten sie die Lesegewohnheiten der Soldaten. Das Militär versorgte die Männer mit „lightweight armed services editions of popular literary titles“²²⁰⁸, „thereby fostering the reading habit among millions of young men who otherwise might never have cracked the cover of a more expensive book“²²⁰⁹. Dieser neu geschaffene Markt wurde bald von reißerischen Titeln beherrscht, „undoubtedly the venue of choice for exploring and exploiting certain taboo topics disallowed in movies and radio and the pages of reputable books“²²¹⁰: „paperback books collectively functioned as a vast cultural unconscious“²²¹¹. In ihnen wurden Themen wie „heroin addiction, murder, homosexuality, the breakdown of gender distinctions and the certain madness that lay beyond“²²¹² ausgehandelt. Der Kinsey-Report (1948) über das tatsächliche Sexualleben der amerikanischen Nation machte darauf aufmerksam, dass gleichgeschlechtliches Begehren keine große Ausnahme in den sexuellen Biografien amerikanischer Männer war; die von Freud unterstellte grundsätzliche Bisexualität des Menschen fand als unterschwellige Bedrohung Eingang in die Welt der *paperbacks*:

[...] in the paranoid style of cold war American popular culture, this Freudian insight became twisted and turned into something sinister – the notion that lurking in the depths of every ‚normal‘ man and woman’s soul was a raving queer yearning to break free.²²¹³

Stryker teilt die *paperbacks* der 40er und 50er Jahre in zwei Plot-Kategorien ein: „boy-boy-girl stories and girl-girl-boy stories“²²¹⁴. Dabei machten *lesbian pulps* den größeren Teil des Marktes aus: „Many of these books were little more than an excuse to peddle ‚lezzie‘ scenes to none-too-discriminating male readers who wanted reassurance at the story’s end that the woman would wind up with the man.“²²¹⁵ Trotz einer „relentless heterosexualization“²²¹⁶ des Genres, die vor

²²⁰⁵ Stryker, Susan: *Queer Pulp. Perverted Passions from the Golden Age of the Paperback*. San Francisco 2001, S. 5.

²²⁰⁶ Ebd.

²²⁰⁷ Vgl. Stryker, S. 5ff.

²²⁰⁸ Stryker, S. 7.

²²⁰⁹ Ebd.

²²¹⁰ Stryker, S. 8.

²²¹¹ Stryker, S. 7.

²²¹² Stryker, S. 8.

²²¹³ Stryker, S. 27.

²²¹⁴ Stryker, S. 29.

²²¹⁵ Ebd.

²²¹⁶ Stryker, S. 32.

allein in der Einbandgestaltung sichtbar wurde, erfüllten diese Bücher einen wichtigen Zweck, auch für lesbische Autorinnen:

Many of these supposedly low-quality lesbian paperback originals [...] were actually quite successful as literature and represent a significant contribution to mid-twentieth-century American culture. They provided an important outlet for a handful of lesbian writers whose work otherwise might never have seen print.²²¹⁷

So begann z. B. auch Marion Zimmer Bradley ihre Karriere „cranking out lesbian potboilers“²²¹⁸. Während viele dieser Romane von Männern verfasst wurden, die sich wohl noch nie in ihrem Leben mit einer lesbischen Frau unterhalten hatten, befanden sich lesbische Frauen, die über lesbische Frauen schrieben, in einer Zwickmühle: „[T]hey wanted to write about lesbians, which the genre encouraged, but they were also compelled to conform to generic imperatives such as homophobia, sexism, frequent and gratuitous sex, voyeurism, male-centeredness, and sad endings [...]“²²¹⁹

3. 3. 1. 2 „[T]he dirtiness and meanness of men“²²²⁰: Subtext im lesbian pulp

Eines der bekanntesten Zeugnisse lesbischer *pulp fiction* ist Valerie Taylors Roman „Whisper Their Love“ (1957). Um veröffentlicht zu werden, musste der Plot vor allen Dingen eine wichtige Voraussetzung erfüllen: die heterosexuelle Liebe ersetzt die lesbische Liebe. Die Protagonistin darf nicht glücklich lesbisch enden, sie muss die wahre Liebe in den Armen eines Mannes finden. Im Vergleich zu anderen, von Männern für Männer geschriebene *lesbian pulps*, und besonders im Vergleich mit Richard Amorys „The Song of the Loon“ (1966) fällt auf, dass Sexualität offensichtlich nicht mit der Absicht beschrieben wird, den Lesenden zu stimulieren. Barbara Grier, die für die Neuauflage des Textes 2006 eine Einführung schrieb, hält diese „tendency not to write extraneous sex scenes or explicitly erotic descriptions“²²²¹ für ein „refusal to have her words, her images of lesbians, turned pornographic and exploited by men“²²²². Zudem sei „[t]he muted yet tender and passionate sexuality“²²²³ besonders typisch für die Goldene Zeit des *lesbian pulp*. „Whisper Their Love“, übrigens ein Titel, den der Verlag für den Text bestimmte, und den Taylor selbst „disgusting“ fand²²²⁴, handelt von Joyce, einem jungen Mädchen, das vom Land auf ein College für Mädchen

²²¹⁷ Stryker, S. 12.

²²¹⁸ Stryker, S. 17.

²²¹⁹ Keller, Yvonne: Pulp Politics. Strategies of Vision in Pro-Lesbian Pulp Novels, 1955–1965. In: Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999, S. 1–25, hier S. 4.

²²²⁰ Taylor, Valerie: Whisper Their Love. Vancouver 2006, S. 72.

²²²¹ Grier, Barbara: Introduction. In: Taylor, Valerie: Whisper Their Love. Vancouver 2006, S. 9–21, hier S. 17.

²²²² Ebd.

²²²³ Grier, S. 16.

²²²⁴ Brandt, Kate: Valerie Taylor: Writing Since the 1950s and Still Going Strong. In: Taylor, Valerie: Whisper Their Love. Vancouver 2006, S. 234–260, hier S. 254.

kommt und dort eine Affäre mit Edith, der Kanzlerin des Colleges, beginnt. Joyce stammt aus einer zerrütteten Familie, sie hat kaum Kontakt zu ihrer Mutter und wurde im Wesentlichen von ihrer gestrengen Tante aufgezogen, die ihr eine körperfeindliche Moral einzubläuen versuchte. Nach wenigen Wochen im College erfährt Joyce, dass ihre Mutter erneut schwanger ist und wieder heiraten wird. Als sie ihre Mutter und deren Verlobten besucht, um die bevorstehende Hochzeit zu feiern, wird sie von ihrem angehenden Stiefvater vergewaltigt. Edith, die die Seelenqual der Schülerin spürt, bietet ihr Hilfe und Schutz. Als Joyces Zimmergefährtin Hilfe braucht, um eine Schwangerschaft abzubrechen, lernt Joyce den angehenden Doktor John Jones kennen, den Neffen des Arztes, der die Abtreibung vornimmt. John ist entsetzt über das Tun seines Onkels und beginnt sofort damit, Joyce über Sexualität und Moral zu belehren. Zunächst findet Joyce ihn ganz unerträglich, kommt aber durch ihn ins Grübeln. Sie fühlt sich immer unwohler in ihrer Beziehung mit Edith und kann auch mit den Frauen und Männern aus der lesbischen und schwulen Szene, die Edith ihr auf Partys vorstellt, nichts anfangen. Edith, die bemerkt, dass Joyce immer mehr mit John zusammen ist, reagiert wütend und eifersüchtig. Joyce bricht die Beziehung mit Edith zugunsten von John ab, der sie schließlich dazu überredet, ihn zu heiraten. Dieser Plot, so bemerkte Taylor ironisch im Gespräch mit Kate Brandt, diene vordergründig dazu, Mädchen vor den Gefahren des Lesbianismus zu warnen²²²⁵, dem Roman wurde vom Verlag eine Art Empfehlung vorangestellt, unterzeichnet von einem gewissen Dr. Richard H. Hoffmann, der den Roman als Abschreckungsmaterial würdigte: „The crushing loneliness of those who have set themselves apart from the world [of heterosexuality, C. K.] is dramatically illustrated in this story.“²²²⁶ Trotz aller Zugeständnisse an das geforderte Genreformat ist es der Subtext, der „Whisper Their Love“ nicht nur ein „historical artifact“²²²⁷ sein lässt, sondern durch genaueres Lesen ein völlig anderes Bild malt, als es der oberflächlich Lesende zunächst vermutet. Besonders hervorzuheben ist hier die durchgehend negativ konnotierte männliche Sexualität. Nicht nur durch ihr traumatisches Erlebnis mit ihrem späteren Stiefvater setzt Joyce heterosexuelle Begierde mit „deep danger“²²²⁸, „little purple bruises“²²²⁹ und „the dirtiness and meanness of men“²²³⁰ gleich. Bereits im ersten Kapitel, als Joyce im Louisa Henderson Hicks Junior College ankommt und ihrer Zimmergenossin Mary Jean begegnet, sieht sie, wie Mary Jean sich nach dem ungeschützten Sex mit ihrem Freund wäscht. Mary Jean muss sich selbst „first aid“²²³¹ leisten, denn „[t]he little monsters [sperm, C. K.] travel an inch every six minutes or something“²²³². Ungewollte Schwangerschaft bedroht auch Joyce selbst, nachdem ihr klar wird, in welche Gefahr sie ihr Stiefvater gebracht hat. Er

²²²⁵ Vgl. Brandt, S. 255.

²²²⁶ In: Taylor, Valerie: *Whisper Their Love*. Vancouver 2006, S. 25.

²²²⁷ Grier, S. 20.

²²²⁸ Taylor, S. 67.

²²²⁹ Taylor, S. 71.

²²³⁰ Taylor, S. 72.

²²³¹ Taylor, S. 30.

²²³² Taylor, S. 31.

redet ihr ein, sie sei schuld gewesen, schließlich habe sie es gewollt und lässt sie mit den eventuellen Konsequenzen seines Handelns völlig allein. Joyces erste Begegnung mit Heterosexualität ist eine „[t]raumatic experience“²²³³. Edith wird hingegen von Anfang an mit Mütterlichkeit und Wärme gleichgesetzt. Die Liebe der beiden Frauen findet, so Grier, an einem abgeriegelten Ort statt, „is isolated, safe from male reach“²²³⁴. Joyce selbst erlebt ihre Liebe zu Edith als „an awakening“²²³⁵. Joyce mag Sex mit Edith, weil er eben nichts mit männlicher Sexualität zu tun hat: „Whatever it was, she liked it. This had no relation to being with a man, the touch and smell of a man.“²²³⁶ Implizit wird hier „the touch and smell of a man“²²³⁷ wieder mit „dirtiness“²²³⁸ gleichgesetzt. Grier geht so weit zu behaupten, Männer seien in diesem Text „a source of evil“²²³⁹ und macht darauf aufmerksam, dass 1957 der Abtreibungsplot des Romans ebenso skandalträchtig war wie das Thema Lesbianismus. Auf diese Weise, so Grier, „Taylor dealt her pre-feminist audience an interesting analysis of the contradictory messages young women received in that era, and the legal and social controls placed on women’s sexuality“²²⁴⁰. Dass Joyce John Jones bis fast zum Ende des Romans überhaupt nicht ausstehen kann, ist in diesem Zusammenhang ebenfalls aufschlussreich. Es ist schwer zu verstehen, wie ein solcher Mann zuguterletzt der richtige Mann sein kann, der Überwinder des Lesbianismus. John verfügt nicht nur über „a textbook understanding of female homosexuality“²²⁴¹, sondern ist in seiner alles wissenden, alles erklärenden Art unerträglich. Grier sieht in ihm eher einen ironischen Kommentar der Autorin als einen runden Charakter: „John is so one-dimensional, so woodenly unreal and resigned not only to bedding Joyce into being straight, but also doggedly explaining to her (and the rest of us) why her lesbian experience wasn’t all that important or special.“²²⁴² John sieht in Joyces Liebe zu Edith ein Zeichen von Unreife, eine Phase, die alle Mädchen zwangsläufig durchmachen und beenden, sobald sie erwachsen und bereit werden, einen Mann zu lieben und ihm eine treue, untergeordnete Ehefrau zu sein. Joyces Beteuerungen, sie könne ganz sicher nie etwas für ihn empfinden, lässt er nicht gelten. Aus heutiger Sicht besonders irritierend ist die Art, wie John auf Joyce herunterredet:

She took a deep breath. „I’ll tell you. I was – I had an experience with a man. It was horrible.“

„Really horrible? You didn’t like it at all?“

„Oh!“

²²³³ Taylor, S. 75.

²²³⁴ Grier, S. 16.

²²³⁵ Taylor, S. 81.

²²³⁶ Ebd.

²²³⁷ Ebd.

²²³⁸ Taylor, S. 72.

²²³⁹ Grier, S. 15.

²²⁴⁰ Grier, S. 17.

²²⁴¹ Grier, S. 18.

²²⁴² Grier, S. 19.

His face lit up. The expression of polite attention (bedside manner?) broadened into cheerfulness. „Good. Shows you have all the instincts of a normal female. Curiosity and a desire to be dominated by the male. I’m going to be dominating as all hell. Wait till I get you in bed once.“²²⁴³

Bei genauerer Betrachtung dieses kurzen Dialogs fallen mehrere ungeheuerliche Dinge ins Auge. Zum Ersten zeigt John überhaupt kein Mitgefühl, als die Frau, die er zu lieben vorgibt, berichtet, dass sie ein entsetzliches sexuelles Erlebnis mit einem Mann gehabt hat. John sieht in diesem Geständnis offensichtlich keine offengelegte Verletzung, sondern einen Vorteil für sich selbst: Joyce hat bereits einmal einem Mann nachgegeben, hat sich dominieren lassen. Nicht nur das, er stellt Joyce zweitens in Aussicht, dass ihr ein ähnliches Erlebnis bald noch einmal blüht. Er droht, auch er werde sich so verhalten wie der Mann, der Joyce Schmerz und Kummer bereitet hat. Im Gespräch mit Kate Brandt berichtete Taylor, es habe nach der Veröffentlichung des Romans Proteste von Leserinnen gegeben, die sich für Joyce ein glückliches Ende mit Edith wünschten²²⁴⁴, doch das einzig andere sonst zulässige Ende sei gewesen, dass Joyce Selbstmord begeht. In „Whisper Their Love“ ist es aber nicht Joyce, die sich für den Suizid entscheidet, sondern ihre dezidiert heterosexuelle Freundin Mary Jean, die die Freundschaft mit Joyce abbricht, als diese ihr die Liebe zu Edith eingesteht. Mary Jean hat nach dem entsetzlichen Erlebnis der ersten Abtreibung herausgefunden, dass sie erneut schwanger ist und sich die Pulsadern aufgeschnitten. Joyce willigt ein, John zu heiraten, aber sie darf leben und auch Edith, wenn auch verbittert und einsam, darf weiterleben.

„Whisper Their Love“ ist ein Roman, der heute mit Vorsicht zu genießen ist. Der Text erinnert, so Grier, an „the kind of oppression, fear, and invisibility that inspired our fight for the freedoms, self-respect and community we now enjoy“²²⁴⁵, aber nur sorgfältiges Lesen enthüllt die unterschwellige Botschaft. Es ist nicht anzuraten, diesen Roman heute unkommentiert zu veröffentlichen, zu leicht könnte man John für bare Münze nehmen, ihn eben nicht als „caricature“²²⁴⁶, sondern als ernst gemeinten Charakter lesen.

3. 3. 1. 3 „[U]ntil sweetness was the law of the world“²²⁴⁷: Arkadien in Oregon

In den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts wurde *visual pornography* zur ernstesten Konkurrenz für das Genre der *paperback originals*. Stryker kommentiert: „Ironically, as queer issues gained the attention and sometimes the sympathy of a larger public audience, queer-themed paperbacks grew less relevant to mainstream American culture.“²²⁴⁸ Einer der größten *queer pulp*-Erfolge war dennoch der 1966 erschienene Roman „Song of the Loon“ von Richard Amory. *Gay paperbacks*, im Gegensatz zum lesbischen Genre, hatten eine grundsätzlich

²²⁴³ Taylor, S. 224.

²²⁴⁴ Vgl. Brandt, S. 255.

²²⁴⁵ Grier, S. 20.

²²⁴⁶ Grier, S. 19.

²²⁴⁷ Amory, Richard: *Song of the Loon*. Vancouver 2005, S. 137.

²²⁴⁸ Stryker, S. 22.

andere Publikationsgeschichte. Sie wurden zumeist zuerst als *hardcover* veröffentlicht, richteten sich an ein „almost exclusively gay male audience“²²⁴⁹ und „tended to be graphically sexual“²²⁵⁰:

What is largely missing from the gay paperback genre is precisely what created and sustained the lesbian genre – a vast middle ground of mass-market books that portrayed issues of sexual diversity in a manner that could attract sexual minority audiences without alienating members of the cultural majority.²²⁵¹

Auch in Amorys „Song of the Loon“ gibt es ausschließlich Männer. Dieser erotische (damals sicher als pornografisch beurteilte) Roman schrieb mit seiner Charakterisierung Geschichte – in einer Ära, in der das homophobe Stereotyp „of the homosexual as ‚sad young man‘“²²⁵² vorherrschte, war „Song of the Loon“ nicht nur „a groundbreaker specifically because of its sexual explicitness“²²⁵³, der Roman propagierte einen selbstbewussten, sich selbst für seine Sexualität liebenden Mann. „[S]ocially remarkably ahead of his time“²²⁵⁴ veröffentlicht Amory 1966 den Roman, der heute als „the preeminent cultural literary icon“²²⁵⁵ gehandelt wird. Noch vor den Stonewall Riots von 1968 widerlegt der Roman „a widespread and deeply held-to myth that all gay fiction written before Stonewall was embroiled with self-hatred and ended in suicide, and that post-Stonewall literature is a constant affirmation of the radiance of gay life and love“²²⁵⁶. Michael Bronski, Spezialist auf dem Gebiet der *gay pulps*, macht in seiner Einführung zu dem 2005 wieder aufgelegten Roman deutlich, dass Richard Amory (das Pseudonym für den Schriftsteller Richard Love) „a tremendously revolutionary idea for the time“²²⁵⁷ propagierte: „an independent gay culture that was not held hostage by, or indebted to, the larger heterosexual culture“²²⁵⁸. Tatsächlich erschafft Amory in „Song of the Loon“ eine völlig von Frauen abgeschiedene Welt, angelehnt an spanische Pastoralen. Amorys Arkadien ist die Wildnis des Staates Oregon, wo der weiße Ephraim McIver mit der sogenannten Loon²²⁵⁹-Kultur der indianischen Ureinwohner in Kontakt kommt. Unter der spirituellen Anleitung des weisen Bear-who-dreams entwickelt er sich zu einem Mitglied der Loon-Gesellschaft, lernt, ohne Eifersucht und Besitzanspruch Männer und sich selbst zu lieben. In einem kurzen Vorwort warnt Amory den Lesenden davor, authentische Indianer zu erwarten, er würde stattdessen

²²⁴⁹ Stryker, S. 97.

²²⁵⁰ Ebd.

²²⁵¹ Stryker, S. 97f.

²²⁵² Bergman, David: The Cultural Work of Sixties Gay Pulp Fiction. In: Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999, S. 26–41, hier S. 27.

²²⁵³ Bergman, S. 30.

²²⁵⁴ Bergman, S. 33.

²²⁵⁵ Bronski, Michael: Introduction. In: Amory, Richard: Song of the Loon. Vancouver 2005, S. 9–26, hier S. 9.

²²⁵⁶ Bronski, S. 13.

²²⁵⁷ Bronski, S. 20.

²²⁵⁸ Ebd.

²²⁵⁹ Ein *loon* ist eine Wasservogelart.

„*certain very European characters*“²²⁶⁰ finden, die im Sinne des pastoralen Genres zu Indianern umgeformt wurden. Der Roman beginnt mit der Ankunft von Ephraim McIver am Lagerplatz von Singing Heron, einem jungen Indianer, der der „Loon Society“²²⁶¹ angehört. Als Mitglied dieser exklusiven Gruppe von Männern trägt er deren Erkennungszeichen, einen kleinen Vogel-Anhänger, der ihn als Mann ausweist, der den Statuten der Loon Society Folge leistet. Ephraim, der sich auf der Flucht vor seinem ehemaligen Liebhaber Montgomery befindet, steht noch ganz am Anfang seiner Entwicklung. Dass Singing Heron ihn offen fragt, ob der Mann, vor dem er davonrennt, sein „lover“²²⁶² war, lässt Ephraim „in fright“²²⁶³ herumwirbeln. Singing Heron, der unter anderen Umständen lieben gelernt hat, macht Ephraim mit den Grundsätzen der Loon Society vertraut. Um Angehöriger der Society zu werden, muss man ein Mann sein „who can love others because he can love himself“²²⁶⁴. Sexuelle Begegnungen unter den Männern sind nicht von Angst beherrscht, sondern selbstverständlich und gehen einher mit einer Art Freikörperkultur. Ephraim, der aus einer Welt kommt, in der er angstvolle Erfahrungen gemacht hat, vergleicht die Liebe, die er von Singing Heron erfährt, mit der Montgomerys: „He remembered Montgomery, who had first taken him in a drunken frenzy, who could offer his love only when witless with liquor, and who woke up screaming curses in the middle of the night.“²²⁶⁵ Singing Heron bereitet Ephraim auf die Reise vor, die er am Fluss entlang unternehmen wird, um den weisen Bear-who-dreams zu finden und sich von ihm in die Loon Society aufnehmen zu lassen. Die Regeln dieser Gesellschaft sind für Ephraim zunächst noch schwer zu beherzigen. Als er erfährt, dass Singing Heron bereits einen Partner hat, ist er entsetzt und verärgert. Ephraim denkt noch im Sinne von monogamer Ehe, Singing Heron klärt ihn auf:

„Ah“, said the Indian softly. „You suffer from the white man’s disease, the proud man’s disease, the sickness of the Missionary way. It is called jealousy, but sometimes I think it is called selfishness.“ He sighed. „If I love one man, can I not love another at the same time? If one man has filled my heart with love, can I not share it with another? If I make love to you, that does not mean that I love another less. I do not want to own you as I would a puppy – that isn’t love, Ephraim.“²²⁶⁶

Schweren Herzens trennt sich Ephraim von Singing Heron, um seine Reise fortzusetzen, um „the shade that haunts you“²²⁶⁷, wie Singing Heron es ausdrückt, loszuwerden. Inzwischen hat Ephraim erfahren, dass ihm zwei Männer auf den Fersen sind: Montgomery und der Missionar Mr Calvin, die sich zusammengetan haben, um Furcht und Schrecken zu verbreiten.

²²⁶⁰ Amory: Song of the Loon, S. 28. Hervorhebungen im Original.

²²⁶¹ Amory: Song of the Loon, S. 84.

²²⁶² Amory: Song of the Loon, S. 32.

²²⁶³ Ebd.

²²⁶⁴ Amory: Song of the Loon, S. 34.

²²⁶⁵ Amory: Song of the Loon, S. 37.

²²⁶⁶ Amory: Song of the Loon, S. 38.

²²⁶⁷ Amory: Song of the Loon, S. 57.

Der nächste Mann, dem er auf seiner Reise begegnet, ist ausgerechnet Singing Herons offizieller Partner, Cyrus Wheelwright, ein massiv gebauter Trapper. Cyrus hat eine ganz ähnliche Geschichte wie Ephraim, auch er musste sich von den Werten der weißen Gesellschaft befreien, um in der Loon Society sein Glück finden zu können. Cyrus kann Ephraim auch verraten, dass der Missionar, der der Loon Society den Kampf angesagt hat, selbst Männer begehrt und einen Kampf gegen sich selbst kämpft:

„[...] he's here operating a mission to bring the white man's civilization to the Indians, which is a silly idea; but actually, the only thing Calvin thinks about, talks about, and even literally sees, is the Loon Society. He sees it everywhere. But the fact is, Mr. Calvin is fighting his own sin.“²²⁶⁸

Cyrus ist der Mann, dem Ephraim, auch wegen ihrer gemeinsamen Herkunft, am nächsten kommt. Cyrus erzählt Ephraim, der bisher nur oralen Sex praktiziert hat, von einem Indianer, der ihn selbst in analem Sex unterwies. In der Loon Society gilt „receptive anal intercourse as the symbolic enactment of sexual self-acceptance and a rejection of the puritanical and sexist attitudes that abjectify the anus and feminize passivity“²²⁶⁹. Cyrus schickt Ephraim weiter zu Bear-who-dreams und hofft, dass Tlasohkah, der Indianer, der ihn einst selbst lehrte, auch Ephraim begegnet. Ephraim setzt seine Reise fort, geht bei Tlasohkah in die Lehre und begegnet endlich Bear-who-dreams. Auch mit dem älteren Mann hat Ephraim eine Affäre. Bear-who-dreams, den Ephraim mit „my father“²²⁷⁰ anspricht, bringt Ephraim dazu, auszusprechen, was ihn bedrückt: „I hate no man, for such is not my nature. But I fear many, and I sometimes think that hate and fear are the same. It is also true that love cannot exist in a fearful heart.“²²⁷¹ Bear-who-dreams setzt ihm auseinander, dass Montgomery immer noch einen gewissen Einfluss auf ihn besitzt:

„Perhaps he has broken something in you that you wish restored. Perhaps“, he said slowly, „he carries within himself, still, a part of your soul.“
„No“, Ephraim said vehemently. „That cannot be.“
[...]
„Let him keep the part of your soul that he still possesses. You gave it freely, and generously, and it would be small and mean of you to demand it back. Give, my son, and forget the past. Hatred and vengeance are poisonous.“²²⁷²

Bear-who-dreams schickt Ephraim unter seiner Aufsicht auf eine zweite Reise, eine „spirit quest“²²⁷³, in der er sich vollends von Montgomery lösen soll. Unter Drogeneinfluss sieht Ephraim, wie Montgomery, der ihn bedroht und als „little

²²⁶⁸ Amory: Song of the Loon, S. 84.

²²⁶⁹ Bergman, S. 32.

²²⁷⁰ Amory: Song of the Loon, S. 146.

²²⁷¹ Ebd.

²²⁷² Ebd.

²²⁷³ Amory: Song of the Loon, S. 149.

fairy“²²⁷⁴ beschimpft, von einem Baum mit Pfeil und Bogen getötet wird. In diesem Baum erkennt er Cyrus, der ihm von nun an als Partner zur Seite stehen wird. Bear-who-dreams diagnostiziert:

„Montgomery is dead for you. He means nothing. His old self is also dead, shot and killed by the spirit of the pine tree. He is born anew. You will see him again, and know.

You are now one with the world.“

Bear-who-dreams went to a dark cranny of the cave and brought something in his hand. „I think that in your soul you are already an Indian. And I will give you this to wear, to show that you belong to the Society of the Loon.“ He placed a thong around Ephraim's neck; hanging from it was a small stone bird.²²⁷⁵

Wie Bear-who-dreams vorausgesehen hat, begegnet Ephraim Montgomery erneut, allerdings haben sich die Umstände dramatisch verändert: Mr Calvin, der Missionar, hat sich „desperately“²²⁷⁶ in Montgomery verliebt und seine Liebe in einem Saloon betrunken und lauthals erklärt. Montgomery ist wie vom Donner gerührt, versucht noch zu behaupten „he himself was as pure and as innocent as a choirboy“²²⁷⁷, doch niemand glaubt ihm. Montgomery ringt sich tatsächlich dazu durch, mit Mr Calvin zusammenzuleben. Als er Ephraim wiederbegegnet, möchte er ihn dazu überreden, sich noch einmal zusammen zu tun, aber Ephraim bringt die Kraft auf, ihn abzuweisen: „I want you to be happy, so go to Mr. Calvin. Go to him; try to give yourself to him. Take what he has to give you, of course, but give yourself to him. And try giving yourself to yourself – “²²⁷⁸ Montgomery bringt den Mut auf, sich nach diesem Gespräch offen zu Mr Calvin und seiner eigenen Liebe zu ihm zu bekennen. Nachdem dieser Feind kein Feind mehr ist, endet der Roman damit, dass Cyrus und Ephraim sich gegenseitig erlauben, den Sommer mit Reisen zu verbringen. Ephraim will all die Männer aufsuchen, die ihm auf seiner Reise zu Bear-who-dreams begegnet sind. Cyrus findet diesen Wunsch selbstverständlich:

„Ah, Ephraim!“ Cyrus sighed. „It is the most natural thing in the world. We all want to love and to be loved, deeply and meaningfully, as you and I love each other; but we also –“ he laughed softly, „– want to explore, to push ourselves outward, to find newness, new experience, *rinascimento*. That doesn't mean“, he added, carefully, „that you will not come back to me, for we need this kind of love too, an inward kind of exploration – the kind of love that grows slowly like the pine tree, strong and satisfying.“²²⁷⁹

Der Roman war so erfolgreich, dass Amory noch zwei Nachfolgebände schrieb, „Song of Aaron“ und „Listen, the Loon Sings ...“. 1970 wurde „Song of the

²²⁷⁴ Amory: Song of the Loon, S. 152.

²²⁷⁵ Amory: Song of the Loon, S. 155.

²²⁷⁶ Amory: Song of the Loon, S. 166.

²²⁷⁷ Amory: Song of the Loon, S. 169.

²²⁷⁸ Amory: Song of the Loon, S. 189.

²²⁷⁹ Amory: Song of the Loon, S. 208.

Loon“ sogar verfilmt: „Directed by Andrew Herbert, it was the first independently produced, non-pornographic gay male feature to be granted mainstream theatrical release.“²²⁸⁰ Obwohl Amory mit der Filmversion seines Romans nicht zufrieden war, bescheinigte er den Produzenten des Films Mut. In einem Artikel aus der Zeitschrift *Vector* vom Juli 1970 spricht er ihnen allerdings ab, tatsächlich die Interessen der *gay community* verfolgt zu haben: „I say that the movie version of *Loon* is NOT a truly gay statement at all, but rather a distorted, exploitative put-down, and I disclaim any responsibility for the whole mess.“²²⁸¹ In diesem Artikel beschreibt Amory auch sein ursprüngliches Vorhaben:

[*Song of the Loon*] is not a satire, and it is most definitely *not* sentimental. Throughout, I was trying to widen the range of options open to homosexuals, to take our experience out of and away from the bars and the baths, and to give us something else besides Judy Garland and *Finistère*, while taking a hard, close look at such problems as love, promiscuity, self-image, and with at least a sidelong glance at stereotyping [...] and the origins of persecution [...]. All this within the strict requirements of the pastoral genre.²²⁸²

Diese „strict requirements“²²⁸³ waren unter anderem die Vorgabe, dass etwa 20 Prozent des Romans aus Sexzenen, sogenannten *hots*, zu bestehen hatten²²⁸⁴ und dass das Skript aus ökonomischen Gründen sehr kurz gehalten wurde. Tatsächlich erscheinen die zahlreichen Sexszenen auch in einem Text, der so viel mehr will als nur zum „one-handed‘ reading“²²⁸⁵ animieren, repetitiv und auf Dauer langweilig, auch wenn Amory den Analverkehr zwischen Ephraim und Cyrus so lange wie möglich hinauszögert, um auch gegen Ende des Texts ein neues Szenario beschreiben zu können. „*Song of the Loon*“ erscheint allerdings, wie bereits beschrieben, wegen seiner Nebenprodukte auch heute noch wichtig und interessant zu sein. Besonders bemerkenswert ist die Art, wie Ephraim seinen Frieden mit Montgomery macht. Im Gegensatz zum üblichen Ende im Westerngenre, dem Tod eines der beiden Kontrahenten, wird Montgomery in diesem Text durch seine Liebe zu einem nicht länger bedrohlichen Menschen. Auch dem Antagonisten gestattet Amory sich in seinen arkadischen Weltentwurf einzufinden – Cyrus und Ephraim halten Montgomery und Mr Calvin sogar für geeignet, eines Tages der Loon Society beizutreten. „*Song of the Loon*“ vertritt letzten Endes einen inklusiven Ansatz: alle Männer, die im Text in Erscheinung treten und bereit sind, den Regeln der Loon Society Folge zu leisten, dürfen mitmachen. Und da es keine einzige Frau gibt, wird dies (wenigstens auf der

²²⁸⁰ Bronski, S. 11.

²²⁸¹ Amory, Richard: *Song of the Loon* becomes a ‚Looney Tune‘, from *Vector* magazine, July 1970, erneut abgedruckt in: Amory, Richard: *Song of the Loon*. Vancouver 2005, S. 219–221, hier S. 221.

²²⁸² Amory: *Song of the Loon* becomes a ‚Looney Tune‘, S. 220. Hervorhebung im Original.

²²⁸³ Ebd.

²²⁸⁴ Vgl. Stryker, S. 36.

²²⁸⁵ Townsend, Larry: *Flight of the Gay Novelists: Who gauges markets correctly, publishers or writers?*, from *The Advocate*, 19. August 1970, erneut abgedruckt in: Amory, Richard: *Song of the Loon*. Vancouver 2005, S. 235–238, hier S. 237.

Ebene des Textes selbst) nicht zum Ausschließungsmechanismus. David Bergman bemerkt in seinem Aufsatz „The Cultural Work of Sixties Gay Pulp Fiction“ (1999), dass diese Ausschließlichkeit einen bestimmten Zweck verfolgte:

The hostility towards bisexuality [...] grew out of need to be assured that colleagues would not betray each other under pressure. The gay writers of pre-Stonewall gay fiction do not deny the queer identity [...] but they try to freeze sexual object choice. In dividing the world between straight and gay, they are motivated, not by a failure to theorize alternative positions, but by the need to establish loyal allies in a highly polarized environment.²²⁸⁶

In „Song of the Loon“ lernt Ephraim, sich Männern zu verweigern, die nicht hundertprozentig schwul sind. Der Plot „continually argues [...] for rejecting sex with men who do not accept their same-sex orientation“²²⁸⁷. Die Männer der Loon Society werden auch nicht aufgrund ihrer sexuellen Position in Gruppen eingeteilt: *top* und *bottom* sind keine fest angelegten Kategorien. Jeder tut das, was er im gegebenen Moment möchte und ist nicht weniger Mann für diese Entscheidungen. Wenn es gelingt, über die repetitiven Sexszenen hinweg zu lesen, ist auch heute noch sichtbar, weshalb sich der Roman einer solchen Beliebtheit erfreute. Das positive Selbstbild, das Amory schon 1966 zu vermitteln verstand, wirkt gerade durch die einfache Gestaltung der erzählten Welt. Stryker legt Texte wie „Song of the Loon“ unter „sheer sexual wish-fulfillment fantasy“²²⁸⁸ ab, andererseits ist gerade diesem Roman seine leichte Übertragbarkeit auf die wirkliche Welt der 60er Jahre zu Gute zu halten. „Song of the Loon“ erscheint wie eine arkadische Parabel, die auf eine Vielzahl von realen Situationen anwendbar ist.

3. 3. 1. 4 „[A] changeling's face“²²⁸⁹: Perry Smith und Truman Capote

Ein Buch, das zur gleichen Zeit erfolgreich *queere* Inhalte verbreitete, wenn auch nicht so offensichtlich wie „Song of the Loon“, war Truman Capotes 1966 veröffentlichte *non-fiction novel* „In Cold Blood“. „In Cold Blood“ erzählt die Geschichte eines vierfachen Mordes in Kansas. Die Familie des wohlhabenden Farmers Harold Clutter wurde in der Nacht des 14. November 1959 von zwei Männern, die gehofft hatten, einen prall gefüllten Safe im Haus vorzufinden, erschossen. Perry Smith und Dick Hickock wurden am 14. April 1965 hingerichtet. Truman Capote begleitete die beiden Männer während ihrer Zeit im Gefängnis und begab sich in eine komplizierte platonische Beziehung mit Perry Smith.²²⁹⁰ Dick Hickock und Perry Smith lernen sich „at Kansas State

²²⁸⁶ Bergman, S. 35.

²²⁸⁷ Bergman, S. 32.

²²⁸⁸ Stryker, S. 109.

²²⁸⁹ Capote, Truman: In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences. London 2000, S. 14.

²²⁹⁰ Vgl. Allmendinger, Blake: The Queer Frontier. In: Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999, S. 223–236, hier S. 232.

Penitentiary“²²⁹¹ kennen. Smith bewundert Hickock von Anfang an für seine „literalness, his pragmatic approach to every subject“²²⁹², „for it made Dick seem, compared to himself, so authentically tough, invulnerable, ,totally masculine““²²⁹³. Smiths Mutter war eine Cherokee, er selbst ähnelt ihr: „[I]t was from her that he had inherited his colouring – the iodine skin, the dark, moist eyes, the black hair, which he kept brilliantined and was plentiful enough to provide him with sideburns and a slippery spray of bangs.“²²⁹⁴ Mit vom Bodybuilding gestählten Oberkörper, ist Smith dennoch nicht größer als ein Kind – sowohl er als auch Hickock waren in Verkehrsunfälle verwickelt und tragen die Spuren am Körper. Smiths von einem Motorradunfall verkrüppelte Beine haben ihn von Aspirin-tabletten abhängig gemacht, Hickock hatte im Jahr 1950 einen Autounfall und macht eine dabei erlittene Kopfverletzung für seine Lust auf minderjährige Mädchen verantwortlich. Für Smith interessiert er sich erst, als dieser ihm gegenüber behauptet, einen Schwarzen mit einer Fahrradkette getötet zu haben. Erst dann entscheidet er für sich „that Perry possessed unusual and valuable qualities“²²⁹⁵. Hickock selbst will eigentlich „a regular life“²²⁹⁶ mit seiner Frau führen; mit 28 Jahren ist er bereits verheiratet und Vater von drei Kindern. Smith, der davon träumt, als Abenteurer reich zu werden, darf von diesem Wunsch nach Normalität nichts erfahren: „It was important, however, that Perry not suspect this – not until Perry, with his gift, had helped further Dick’s ambitions.“²²⁹⁷ Smiths „gift“²²⁹⁸ ist die natürliche Veranlagung zum Töten, die Hickock seinem neuen Gefährten unterstellt. Smith hatte Hickock angelogen, um von ihm bewundert zu werden: „When he’d told Dick that story, it was because he’d wanted Dick’s friendship, wanted Dick to ,respect’ him, think him ,hard’, as much ,the masculine type’ as he had considered Dick to be.“²²⁹⁹ Smith vertraut Hickock so weit, dass er sich bereit erklärt, einen Plan durchzuführen, den Hickock bereits im Gefängnis ausgetüftelt hat: Floyd Wells, ein Zellengenosse, hatte ihm von einem reichen Farmer erzählt, für den er einst gearbeitet hatte. Schon während der Vorbereitungen für den Überfall ist klar, dass sie jemanden töten werden müssen. Hickock bläut seinem Komplizen immer wieder ein, dass es keine Zeugen geben dürfe. Später gesteht Hickock, neben dem erhofften Geld sei eine seiner Hauptmotivationen die Anwesenheit eines jungen Mädchens im Clutter-Haus gewesen: „I think the main reason I went there was not to rob them but to rape the girl. [...] I did make some advances towards the Clutter girl when I was there. But Perry never gave me a chance.“²³⁰⁰ Smith ist von der Schwäche seines Mittäters enttäuscht, er verachtet

²²⁹¹ Capote, S. 21.

²²⁹² Capote, S. 15.

²²⁹³ Ebd.

²²⁹⁴ Capote, S. 14.

²²⁹⁵ Capote, S. 53.

²²⁹⁶ Ebd.

²²⁹⁷ Ebd.

²²⁹⁸ Ebd.

²²⁹⁹ Capote, S. 106f.

²³⁰⁰ Capote, S. 270.

Menschen, „who can't control themselves sexually“²³⁰¹. Smith schneidet Harold Clutter die Kehle durch, dann erschießt er zunächst ihn, dann seine Frau, seinen Sohn und seine Tochter. Als er gefasst wird, gibt er zunächst an, auch Hickock habe zwei von ihnen getötet, dann revidiert er seine Aussage mit der Begründung: „I wanted to fix Dick for being such a coward. Dropping his guts all over the goddam floor.“²³⁰² Smith scheint zu hoffen, dass das gemeinsam begangene Verbrechen die beiden Männer zusammenschweißt. Nach der Tat flüchten Smith und Hickock zunächst nach Mexiko, später kehren sie zurück in die Vereinigten Staaten, werden schließlich gefasst und nach drei Jahren hingerichtet. In seinem Aufsatz „The Queer Frontier“ (1999) zeigt Blake Allmendinger die Ähnlichkeiten auf, die „In Cold Blood“ mit dem Genre der Westernliteratur hat: „[E]xploiting recognizable settings and leitmotifs, *In Cold Blood* resembles the Western [...] because it features an interracial, same-sex relationship.“²³⁰³ Hickock und Smith „enjoy a relationship that appears homosexual“²³⁰⁴. Hickock redet Smith immer wieder mit Kosenamen wie „baby“²³⁰⁵ an, Smith wird durch seine feminine Schrift, seine winzigen Füße und sein „scrapbook thick with photographs clipped from physical-culture magazines (sweaty studies of weight-lifting weight-lifters)“²³⁰⁶ als „repressed homosexual“²³⁰⁷ charakterisiert. Als er mit Hickock dessen Familie besucht, erkennt ihn die Mutter gleich als „what he was“²³⁰⁸, „[w]ith his perfume. And his oily hair“²³⁰⁹. Während der Untersuchungshaft sitzt Hickock in der Männerzelle, Smith, da man die beiden trennen will, in der Frauenzelle: „Thus, Dick and Perry – as white man and half-breed, as man and ‚wife‘ – serve as two halves of one pair.“²³¹⁰ Im Akt des Mordens allerdings wechseln sie die Geschlechterrollen: „Dick's manhood is challenged by his refusal to commit violent acts. In a reversal of roles, the ‚effeminate‘ Perry succeeds where the ‚macho‘ Dick fails.“²³¹¹ Obwohl die Beziehung zwischen Smith und Hickock platonisch bleibt, spielt Sexualität in ihrem Verhalten zueinander sehr wohl eine Rolle: Beide müssen dem anderen beweisen, wie normal sie sich benehmen. Hickock schämt sich „for his sexual interest in female children“²³¹² –

a secret he'd not confessed to anyone and hoped no one suspected (though he was aware that Perry had reason to) because other people might not think it ‚normal‘. That, to be sure, was something he was certain he was – ‚a normal‘. Seducing pubescent girls, as he had done ‚eight or nine‘ times in the last several years, did

²³⁰¹ Capote, S. 195.

²³⁰² Capote, S. 247.

²³⁰³ Allmendinger, S. 228.

²³⁰⁴ Ebd.

²³⁰⁵ Capote, S. 104.

²³⁰⁶ Capote, S. 171.

²³⁰⁷ Allmendinger, S. 228.

²³⁰⁸ Capote, S. 162.

²³⁰⁹ Ebd.

²³¹⁰ Allmendinger, S. 230.

²³¹¹ Ebd.

²³¹² Capote, S. 194.

not disprove it, for if the truth were known, most real men had the same desires he had.²³¹³

Hickock ist einerseits beschämt über seine Sexualität, andererseits vermutet er, aufgrund seiner „desires“²³¹⁴ gerade ein „real m[a]n“²³¹⁵ zu sein, eben weil er seinen Wünschen nachgeht. Smith hat ebenfalls von klein auf den Verdacht, nicht normal zu sein: „a notion that he ‚might not be normal, maybe insane‘ had troubled him ‚even when I was little‘“²³¹⁶. Gleichzeitig hat er das Gefühl, „‚better than any of them‘“²³¹⁷ zu sein. Er betrachtet sich als begabten Sänger und Dichter, er kann Stunden vor dem Spiegel verbringen: „[H]is own face enthralled him. Each angle of it induced a different impression. It was a changeling’s face [...].“²³¹⁸ Allmendinger argumentiert, Capote habe sich in gewisser Weise in diesem Mann wiedergefunden:

Because the two men looked alike, in certain ways felt the same, and shared the same destiny, Capote identified with Perry especially. Both men were social misfits who had come from broken families and foster homes; both were superstitious, boyish, and short; both were artists (a writer and a would-be musician, respectively). [...] While Perry had the self-destructive criminal tendencies that Capote (the drug addict, the alcoholic) also exhibited, Capote represented the successful artist and practicing homosexual, whom Perry both aspired to be and feared he might one day become.²³¹⁹

Allmendinger interpretiert diese komplizierte platonische Beziehung als „certainly [...] homosexual“²³²⁰. Kompliziert war sie besonders deshalb, da Capote Smith liebte und „at the same time, craved his demise“²³²¹: „When Dick and Perry tried to contact Capote to see if he could help them win a reprieve, the author refused to answer their telephone calls or respond to their messages.“²³²² Capote skizzierte das Ende des Romans und wartete auf die Vollstreckung des Urteils, um sein Manuskript beenden und abliefern zu können. Auch das Ende der Geschichte zwischen Capote und Smith entspricht der Tradition des Westerngenres: „Perry’s death, which was staged as a hanging, finalized the relationship between the outlaw/half-breed and his white male counterpart.“²³²³ Allmendinger erkennt das restriktive Element des Westerngenres:

Seeking out each other’s company, men form alternative relationships outside the bounds of society. However, although they have complex interactions, men cannot

²³¹³ Capote, S. 195.

²³¹⁴ Ebd.

²³¹⁵ Ebd.

²³¹⁶ Capote, S. 257.

²³¹⁷ Capote, S. 258. Hervorhebung im Original.

²³¹⁸ Capote, S. 14.

²³¹⁹ Allmendinger, S. 232.

²³²⁰ Ebd.

²³²¹ Ebd.

²³²² Allmendinger, S. 232.

²³²³ Allmendinger, S. 233.

express themselves sexually. If they coupled, their same-sex domestic partnerships would resemble the civilized unions with women – the „marriages“ – that they seek to avoid.²³²⁴

Allmendinger betrachtet „In Cold Blood“ als „an artistic hybrid“²³²⁵, obwohl Capote selbst nie zugab, dass er sich vom Westerngenre inspirieren ließ²³²⁶, und leitet aus der Ähnlichkeit des Textes zum Western dessen immense Popularität ab:

The book's resemblance to Westerns, rather than its uniqueness as a nonfiction novel – its familiarity, rather than its bizarre topicality – partly explains why *In Cold Blood* remains enormously popular. At the same time, however, *In Cold Blood* flirts with Western conventions. [...] *In Cold Blood* explores male homosexuality more boldly than any previous Western-themed literature.²³²⁷

3. 3. 1. 5 „The kemmer phenomenon fascinates all of us Investigators“²³²⁸: Science Fiction und angewandte Gender Theory

Erst nach den Stonewall Riots im Jahr 1969, als eine Polizei-Razzia in einer New Yorker Schwulenbar in Krawalle umschlug, „[t]ransgender themes seemed to have become radical chic“²³²⁹. Besonders im Bereich des Science Fiction-Romans begannen Texte radikalfemistische Theorien auf ihre Durchführbarkeit hin auszuleuchten. Im Zuge der Befreiungsbewegung wurde Lesbianismus von einem tragischen Schicksal zu „a choice and an option, politically inflected, that all women could consider“²³³⁰. Gabriele Griffin macht in ihrer Studie „Heavenly Love?“ (1993) Strategien aus, die lesbische Autorinnen verfolgten: „lesbian/feminist science fiction“²³³¹, „writings on female friendship“²³³² und eine „representation of woman-only worlds“²³³³, ähnlich wie auch Amory seine nur mit Männern bevölkerte arkadische Welt erschuf:

In contrast to sci fi produced by/for men, the focus in these texts was on the restructuring of the inner world and on human relations rather than on the refashioning of the outer world through advanced technology. Where men's sci fi frequently sets up authoritarian, quasi-feudal, alien other worlds against which the central figures fight, lesbian sci fi world tends to offer a vision of a world which has recovered communal tribal structures, inhabits a pastoral idyll of sorts, and is

²³²⁴ Ebd.

²³²⁵ Allmendinger, S. 234.

²³²⁶ Vgl. ebd.

²³²⁷ Ebd.

²³²⁸ LeGuin, Ursula K.: *The Left Hand of Darkness*. New York 2003, S. 93.

²³²⁹ Stryker, S. 89.

²³³⁰ Griffin, S. 12. Hervorhebung im Original.

²³³¹ Griffin, S. 13.

²³³² Ebd.

²³³³ Ebd.

concerned with establishing harmonious emotional and sexual ties between women.²³³⁴

Ursula K. LeGuin entschied sich für die Konzeption eines Planeten, dessen Bewohner nicht mit einem festgelegten Geschlecht ausgestattet sind. Ihr Science Fiction-Roman „The Left Hand of Darkness“ (1969) wurde zu einem Klassiker des Genres und ist 2003 erneut aufgelegt worden. Dieser Text befasst sich, im Gegensatz zu vielen anderen des Genres, nicht ausschließlich mit Technologie, sondern erforscht die Konsequenzen, die Ambisexualität auf Menschen hätte. Die Menschen auf dem Planeten Winter leben unter erschwerten Bedingungen – es herrscht Eiszeit, es gibt keine großen Säugetiere. Der sexuelle Zyklus der Gethenier ist in 26 bis 28 Tage aufgeteilt: „For 21 or 22 days the individual is *somer*, sexually inactive, latent.“²³³⁵ Dann beginnt die *kemmer*-Phase, in der sich der Mensch langsam zu einem der beiden Geschlechter wandelt. Geraten zwei Gethenier gleichzeitig in *kemmer*, folgt der eine dem anderen: zeigen sich bei einem Anzeichen für Männlichkeit, wird der andere weiblich, „[t]he genitals engorge or shrink accordingly“²³³⁶. Dabei gibt es normalerweise keine „predisposition to either sexual role in kemmer“²³³⁷. Dies hat zur Folge, dass jedes Individuum Kinder gebären kann. Ein schwangerer Gethenier wird erst nach dem Abstillen des Säuglings wieder zum sexuell latenten Mensch. Auch in der Gesellschaft der Gethenier gibt es festgelegte Regeln: Inzest zwischen den Generationen ist verboten, zwischen Geschwistern nur so lange erlaubt, bis ein Kind geboren worden ist. „[V]owing kemmering“²³³⁸ ist gleichbedeutend mit „monogamous marriage“²³³⁹, es ist aber nur einmal im Leben möglich, diesen Schwur zu leisten. Durch den synchronisierten Zyklus ist die Schwangerschaftsrate hoch, die Kindererziehung liegt in der Verantwortung aller: „Burden and privilege are shared out pretty equally; everybody has the same risk to run or choice to make. Therefore nobody here is quite so free as a free male anywhere else.“²³⁴⁰ Durch dieses System hat ein Kind keine „psycho-sexual relationship to his mother and father“²³⁴¹. Die spezielle Ambisexualität auf dem Planeten Winter hat außerdem zur Folge, dass „unconsenting sex“²³⁴² nicht möglich ist. Zudem hat sie gewaltige gesellschaftliche Auswirkungen: „There is no division of humanity into strong and weak halves, protective/protected, dominant/submissive, owner/chattel, active/passive.“²³⁴³ Bewohner anderer Planeten haben sich zu einem Planetenverbund zusammengeschlossen, der sogenannten Ekume. Von der Ekume ausgesandte

²³³⁴ Griffin, S. 107.

²³³⁵ LeGuin, S. 90.

²³³⁶ Ebd.

²³³⁷ LeGuin, S. 91.

²³³⁸ LeGuin, S. 92. Hervorhebung im Original.

²³³⁹ Ebd.

²³⁴⁰ LeGuin, S. 93f.

²³⁴¹ LeGuin, S. 94.

²³⁴² Ebd.

²³⁴³ Ebd.

„Investigators“²³⁴⁴ sind unbemerkt auf Winter gelandet und haben Beobachtungen angestellt, bevor der erste offizielle Gesandte der Ekume eingesetzt wird. Aus dem Bericht dieser Investigatoren spricht eine tiefe Faszination für „[t]he kemmer phenomenon“²³⁴⁵: „It fascinates us, but it rules the Gethenians, dominates them. [...] What is very hard for us to understand is that, four-fifths of the time, these people are not sexually motivated at all.“²³⁴⁶ Sie vermuten, dass die Gethenier ein aufgegebenes genetisches Experiment einer anderen Menschengruppe sind, die sich selbst überlassen wurden: „It is possible that the experimenters wished to see whether human beings lacking continous sexual potentiality would remain intelligent and capable of culture.“²³⁴⁷ Außerdem halten es die Investigatoren für möglich, dass das Experiment beweisen sollte, dass es keine Kriege mehr gibt, sollte die männlich/weibliche Polarität fehlen. Tatsächlich scheinen die Gethenier recht friedlich, denn „in the end, the dominant factor in Gethenian life is not sex or any other human thing: it is their environment, their cold world“²³⁴⁸. Auf Winter wird jedes Individuum mit „man“²³⁴⁹ bezeichnet, körperlich sind Gethenier kräftig gebaut, mit mehr Fett als Muskeln und mit schwach ausgebildeten Brüsten.

Auf dieser theoretischen Grundlage erzählt LeGuin die Geschichte des ersten offiziellen Botschafters der Ekume, der sich im Land Karhide auf Winter um eine Audienz beim König bemüht. Der einzige Gethenier, der sich tatsächlich für ihn einsetzt, ist das Ratsmitglied Estraven, der die Vorteile erkennt, die der Planetenverbund für Winter bedeuten könnte. Doch Estraven ist Genry Ai, dem Gesandten, einem schwarzen Mann vom Planeten Terra, unangenehm. Der König verbannt Estraven aus Karhide, der nun über die Grenze nach Orgoreyn fliehen muss, dort zunächst in einer Fischfabrik arbeitet und dann als Sekretär im Dienste der Regierung von Orgoreyn eingestellt wird. In Orgoreyn scheinen die Menschen vordergründig bereit für den Kontakt zu anderen Planeten und Zivilisationen zu sein. Genry geht soweit, dass er ein bekanntes Orakel in Karhide befragt, ob die Aufnahme Winters in die Ekume jemals stattfinden wird. Eines der Mitglieder des Orakels ist Faxe, der erste Gethenier zu dem Genry sich sexuell hingezogen fühlt. Genrys Position als permanenter Mann ist eine Außenseiterposition, immer wieder erleidet er „the biological shock I suffered as a human male among human beings who were, five-sixths of the time, hermaphroditic neuters“²³⁵⁰. Für gewöhnlich versteckt er seine Geschlechtlichkeit unter der dicken Kleidung, die das winterliche Klima erfordert, doch nach gethenischen Maßstäben ist er dennoch pervers:

Karhidiers discuss sexual matters freely. [...] [B]ut they are reticent about discussing perversion – at least, they were with me. Excessive prolongation of the

²³⁴⁴ LeGuin, S. 93.

²³⁴⁵ Ebd.

²³⁴⁶ Ebd.

²³⁴⁷ LeGuin, S. 95.

²³⁴⁸ LeGuin, S. 96.

²³⁴⁹ LeGuin, S. 94.

²³⁵⁰ LeGuin, S. 48.

kemmer period, with permanent hormonal imbalance towards the male or the female, causes what they call perversion; it is not rare; three or four percent of adults may be physiological perverts or abnormals – normals, by our standard. They are not excluded from society, but they are tolerated with some disdain, as homosexuals are in many bisexual societies.²³⁵¹

Als der König von Karhide ein Kind erwartet und seinen verrückten Cousin Tibe als Regenten einsetzt, wird das Klima in Karhide auch für den Gesandten unerträglich: Tibe versucht einen Krieg anzuzetteln, indem er beginnt, in den Karhidern patriotische Gefühle zu wecken. Genry flieht ebenfalls nach Orgoreyn, wo er Estraven wiederbegegnet, der ihm versichert, in diesem Land habe er bessere Chancen, die Menschen zum Kontakt mit der Ekumene zu bewegen. Doch auch hier stößt Genry auf Schwierigkeiten. Estraven muss erkennen, dass er sich in den Bewohnern von Orgoreyn geirrt hat: „Fear undoes his mission and my hope, once more. [...] They look at the man from another world and see what? a spy from Karhide, a pervert, an agent, a sorry little political Unit like themselves.“²³⁵² Man nimmt Genry fest und schickt ihn in ein Arbeitslager, in dem er den Winter nicht überleben wird. Estraven, der sich ihm gegenüber verpflichtet fühlt, rettet den halbtoten Gesandten. Gemeinsam beschließen sie, über das Eis nach Karhide zurückzukehren. Erst während dieser gefährlichen, anstrengenden Reise lernt Genry Estraven zu schätzen und zu lieben, ihn als das zu akzeptieren, was er ist: weder Mann noch Frau, sondern beides. Dennoch kommt es nicht zum sexuellen Kontakt, selbst als Estravens *kemmer*-Periode beginnt. In dieser Zeit kann auch Estraven Genry als gleich erleben: „After all he is no more an oddity, a sexual freak, than I am; [...] [w]e are equals at last, equal, alien, alone.“²³⁵³ Als sie den Gewaltmarsch von 81 Tagen überlebt haben, wird Estraven an der Grenze zu Karhide erschossen. Genry trauert um ihn, dennoch behält er sein Ziel im Blick: „my friend being dead, I must accomplish the thing he died for“²³⁵⁴. Tatsächlich gelingt es ihm, erneut eine Audienz beim König zu erhalten. Er kann den Monarchen dazu überreden, Kontakt mit der Ekumene zuzulassen. Winter schließt sich der Ekumene an. Als Genry zum ersten Mal wieder Menschen sieht, die wie er permanente Geschlechtlichkeit besitzen, kann er sich kaum noch mit ihnen identifizieren:

[T]hey all looked strange to me, men and women, well as I knew them. Their voices sounded strange: too deep, too shrill. They were like a troupe of great, strange animals, of two different species; great apes with intelligent eyes, all of them in rut, in kemmer ...²³⁵⁵

LeGuin erzählt „The Left Hand of Darkness“ aus den zwei unterschiedlichen Perspektiven von Estraven und Genry. Der Titel des Romans bezieht sich auf ein karhidisches Gedicht, das Estraven während der Reise über das Eis zitiert:

²³⁵¹ LeGuin, S. 63f.

²³⁵² LeGuin, S. 161.

²³⁵³ LeGuin, S. 232.

²³⁵⁴ LeGuin, S. 289.

²³⁵⁵ LeGuin, S. 296.

*Light is the left hand of darkness
and darkness the right hand of light.
Two are one, life and death, lying
together like lovers in kemmer,
like hands joined together,
like the end and the way.*²³⁵⁶

Genry muss erkennen, dass nicht nur seine Menschenart „obsessed with [...] dualism“²³⁵⁷ ist, sondern diese Dualität auch das Leben der Gethenier beherrscht. Estraven setzt es ihm auseinander: „We are dualists too. Duality is an essential, isn't it? So long as there is *myself* and *the other*.“²³⁵⁸ LeGuin gelingt es mit dieser platonischen Liebesgeschichte dem Lesenden die Augen zu öffnen: Wie viele Aspekte unseres Alltags werden davon beherrscht, welches Geschlecht wir haben? Wie schwer fällt es uns, uns Wesen vorzustellen, die davon nicht betroffen sind? Sicher hat auch der Lesende zunächst Probleme, Estraven als das zu sehen, das er ist: beides. Genry muss durch Estraven erkennen, dass „women [...] more alien“²³⁵⁹ für ihn sind als Estraven selbst. David Glover und Cora Kaplan kritisieren diese Schlussfolgerung in ihrer 2000 erschienen Studie „Genders“ – durch Genlys Versagen, Weiblichkeit zu beschreiben „we can also perceive a failure or fault line in LeGuin's profoundly humanist project, for its success rests on the perception of similarity – on human commonality and the sense of community and affiliation that should, but often does not, flow from this basic connection“²³⁶⁰. Weiblichkeit werde so „something unspeakable and negative“²³⁶¹, während Männlichkeit als „noble and expressible“²³⁶² aufgewertet würde. LeGuin argumentiert dafür, dass Aggression und Krieg nicht nur männliche Attribute bzw. Fähigkeiten sind, sondern auch scheinbar geschlechtsneutrale Wesen sich feindseliger Gefühle bedienen. Allerdings lässt sich mit Griffin feststellen, dass gerade dieser Text, der so viel von Geschlechtsfragen spricht, massiv entsexualisiert²³⁶³ ist. Genry und Estraven beschließen, sich eben nicht körperlich zu lieben, obwohl es eine greifbare sexuelle Anspannung gibt. Auch mit Faxel, für den Genry sich interessiert, gibt es kein Zusammenkommen. Zwar gelingt es Genry und Estraven, sich „entirely [...] as a human being“²³⁶⁴ zu akzeptieren, aber die körperliche Seite des Menschlichen wird zu Gunsten der geistigen vernachlässigt. So wie in Amorys Westernpastorale Ephraim zwar mit Indianern Sex hat, aber den wahren Partner

²³⁵⁶ LeGuin, S. 233f.

²³⁵⁷ LeGuin, S. 234.

²³⁵⁸ Ebd. Hervorhebungen im Original.

²³⁵⁹ LeGuin, S. 235.

²³⁶⁰ Glover, David und Kaplan, Cora: Genders. Second edition. London und New York 2009, S. 71.

²³⁶¹ Ebd.

²³⁶² Ebd.

²³⁶³ Vgl. Griffin, S. 13.

²³⁶⁴ LeGuin, S. 248.

nur in Cyrus Wheelright findet, bleiben auch in „The Left Hand of Darkness“ die Rassen getrennt.

3. 3. 1. 6 Zusammenfassung und Fazit

Im Durchgang durch diese vier ausgewählten Beispiele der Unterhaltungsliteratur wird deutlich, dass die Identität des gleichgeschlechtlich begehrenden Menschen im Vordergrund der Texte steht. Die Akzeptanz der eigenen Disposition ist zentrales Thema; auch bei Romanen, die dem Genre der *pulp fiction* angehören, ist stets der Bezug auf den Lesenden gegeben, der in der Geschichte des Protagonisten oder der Protagonistin den Kampf um die eigene Identität nachvollziehen kann, ob nun gleichgeschlechtlich begehrend oder nicht. Im *lesbian pulp* gilt es häufig, den Subtext der jeweiligen Romane zu erfassen. Das vorgestellte Beispiel „Whisper Their Love“ (Valerie Taylor, 1957) arbeitet vordergründig mit den Genrevorgaben: die Heldin endet in den Armen des Mannes, nicht in denen der weitaus leidenschaftlicher geliebten Frau. Joyce entscheidet sich am Ende dazu, dem Druck der Gesellschaft nachzugeben, trotz ihres Ekels vor der männlichen Sexualität. Taylor benutzt den Roman um andere, in der damaligen Zeit schockierende Themen anzuschneiden. Abtreibung nimmt als dezidiert heterosexuell konnotiertes Problemfeld einen prominenten Platz im Text ein. Zudem kann die Charakterisierung des männlichen Helden geradezu als subversiv gelesen werden. „Whisper Their Love“ ist eine beißende Genreparodie, nicht die vordergründig erzählte Geschichte einer Frau, die sich in den Lesbianismus verirrt und schlussendlich ihr Heil in der Heterosexualität findet. Joyces Identitätssuche scheint sich schließlich im Sande zu erlaufen, John fühlt sich im Stande, sie beide hinreichend zu vertreten. Dass Joyce sich ihm lediglich aus Angst vor der Abgrenzung zuwendet, verheißt nichts Gutes für die Zukunft ihrer Beziehung – Joyce schreckt vor den Möglichkeiten zurück, die sich ihr bieten. John mit seinen klaren, wenn auch hanebüchenen Meinungen erscheint als sicherer Punkt in einem Wirbel von Entscheidungen, die mehr Courage und mehr Selbstsicherheit erfordern. „Whisper Their Love“ präsentiert den genretypischen Schluss, die Errettung der Heldin durch den Helden, ironisch und nicht mit den Erleichterungsgefühlen, die z. B. das Vorwort erwarten ließe. Dem Lesenden ist es geboten, die Ironie des Oberflächentextes zu erkennen und sich vorzustellen, was aus dem Text ohne die Genrebeschränkungen geworden wäre. „Song of the Loon“ (Richard Amory, 1966) zeigt auf, welche Unterscheide zum *lesbian pulp* das Genre des *gay pulp* aufweist. Hier geht es vielmehr um die Imaginierung einer separaten, sicheren Gemeinschaft, die sich über ein Erkennungszeichen (das Loon-Amulett) identifiziert. Phantasien von einem Leben in der Natur, von einer pastoralen Landschaft, vermischen sich mit Bildern des Westerngenres – die abgeschiedene Wildnis wird zum Lehrpfad in Sachen Selbstliebe und -akzeptanz. In „Song of the Loon“ wird eine alternative Gesellschaft errichtet; es findet eine Flucht aus der urbanen Alltäglichkeit statt. Während sich „Whisper Their Love“ mit Erfahrungen auseinander setzt, die statistisch gesehen vielen Lesenden bekannt sein dürften (Universitätsleben, Partys, Familienprobleme etc.) öffnet „Song of the Loon“ sich den phantastischen Elementen. Während „Whisper Their Love“

sich dem Anspruch verweigert, erregende Sexszenen zu schildern, bestimmt das Genre des *gay pulp* eindeutig die Abfolge der sexuellen Begegnungen mit unterschiedlichen Männern, die Ephraim lieben, ohne Besitzansprüche zu stellen und doch tatsächlich lieben. „Song of the Loon“ ist revolutionär, da die düsteren Aspekte des Genres, Selbsthass, Selbstmord und aus Verzweiflung eingegangene heterosexuelle Beziehungen ausgeklammert bzw. von Ephraim überwunden werden. Ephraim verdient sich sein glückliches Ende, seine gefundene Identität und die Mitgliedschaft in der Loon Society. Sie wird ihm nicht wieder abgerungen. Selbst die letzten Vertreter der eigentlichen Gesellschaft, die darauf aus sind, ihn zurückzuholen, werden von ihren eigenen Begierden überwältigt und stellen zum Ende keine Gefahr mehr dar. In „Song of the Loon“ geht es zwar auch um die klare Abgrenzung der Society, aber grundsätzlich ist diese eine inklusive Gesellschaft und je mehr Männer schließlich mitmachen, desto besser, desto sicherer für all die anderen Mitglieder. Joyce weigert sich, Gemeinsamkeiten mit den Menschen zu sehen, die ihr auf Ediths Partys vorgestellt werden. Edith führt ihr vor, dass es eine Gemeinschaft gibt, die Joyce aber als abschreckend wertet, nicht als Beweis dafür, dass es möglich ist, *queer* zu leben. Ephraim ist von ähnlicher Angst erfüllt wie Joyce, aber ihm gelingt es, gerade durch die räumliche Entfernung der Loon Society von den Städten, seinem bisherigen Lebensumfeld, die Chance zur *queeren* Identität anzunehmen. Truman Capotes „In Cold Blood“ (1966) dagegen präsentiert das Scheitern einer *queeren* Partnerschaft – die Idee des Gefährtentums, die in „Song of the Loon“ ausgebreitet wird, und die so viele Western bestimmt, führt Perry Smith und Richard Hickock dazu, dass sich die Begehrlichkeiten der beiden Männer potenzieren. Sie stacheln sich gegenseitig an zu rauben und zu töten. Capote schildert die Beziehung zwischen den beiden *outlaws*, die sich nach außen hin beinahe wie ein Ehepaar verhalten, als äußerst komplex – obwohl scheinbar keine körperliche Beziehung vorliegt, begehrt jeder am anderen einen Aspekt, der von ihnen mit Männlichkeit gleichgesetzt wird. Perry sieht in Richard den starken Mann, der er selbst gern wäre; Richard findet in Perrys Willen zu töten etwas Bewundernswertes. Diese Dynamik begünstigt die Eskalation des Raubmordes an der Clutter-Familie. „In Cold Blood“ vermischt die Fantasie des Western, die *outlaw*-Thematik, mit dem tatsächlichen, aufsehenerregenden Fall eines vierfachen Mordes – das Westerngenre wird sozusagen *verqueert*, auch um den komplexen Umständen der Beziehung gerecht zu werden, die beide Männer auf der Flucht und später im Gefängnis begleiten. Das Scheitern der Gefährtenschaft selbst wird als tragisch gekennzeichnet, mit dem Mord an den Clutters erfahren die beiden Männer mehr übereinander, als ihnen lieb ist. Capote beschreibt Perry Smiths Leben als eine Suche nach Identität – den Versuch, Begierden und Wünsche mit der Realität in Einklang zu bringen, gegen alle Widerstände und Hindernisse. Der Raubmord lässt diese Möglichkeit in die Ferne rücken; das Einzige, das Perry Smith bleibt, ist ein Gefährte, der sich als ungenügend und sexuell unkontrolliert herausgestellt hat. Die *outlaws* werden dem Gesetz zugeführt und erleiden mit der Exekution durch den Strang das klassische Ende des Westernbösewichts. Ein weiteres populäres Genre ist das des Science Fiction und anhand Ursula K. LeGuins „The Left Hand of Darkness“ (1969) wurde ein Beispiel gezeigt, wie *queere* Thematiken auch in die Konzeption

alternativer erzählter Welten Eingang finden. In der Gegenüberstellung eines Menschen, der Geschlecht als grundlegende Bedingung für Identität begreift und eines Menschen, dessen Geschlecht sich den Umständen anzupassen versteht, wird ersichtlich, wie sehr Geschlechtslosigkeit irritiert, verstört und verängstigt. Der Gesandte Genry muss sich selbst, in seiner permanenten Männlichkeit, auf dem Planeten Winter als Perversion der Natur deuten lernen. „The Left Hand of Darkness“ erforscht die Auswirkungen, die das Fehlen einer lebenslänglichen Geschlechtzuordnung auf die menschliche Gesellschaft hätte – und erarbeitet die Möglichkeit von Identität jenseits von Geschlechtszuschreibungen. Zudem wird dargestellt, dass Konflikte keinesfalls mit dem Interesse an Sex wegfallen – Kriege werden auch auf dem Planeten Winter geführt, Arbeitslager und andere Verbrechen gegen die Menschlichkeit sind auch Teil dieser Welt. Die von LeGuin entworfene Realität ist *queer*, da sie das Konzept einer fluiden Geschlechtsidentität in lebbare Formen bringt – ein Gedankenexperiment, das diesen Roman deutlich von anderer Science Fiction-Literatur abhebt. Identität wird zu etwas, das nicht länger von Geschlecht abhängig ist, Generalisierungen wie „typisch Mann“ bzw. „typisch Frau“ sind nicht länger möglich. Hier lässt sich eine Verbindung zu Virginia Woolfs „Orlando“ ziehen – „The Left Hand of Darkness“ entwirft eine gewaltigere Vision als das Schicksal einer einzigen Person, aber im Gegensatz zu Orlando, der/die durchaus sexuelles Interesse zeigt, wird mit der Welt auf Winter auch der gesamte Roman desexualisiert. Selbst der Gesandte Genry, der als permanenter Mann seinen Hormonen in jeder Sekunde seines Lebens ausgeliefert ist, empfindet zwar sexuelle Wünsche, lässt ihnen aber keinerlei Taten folgen. Genrys Veränderung ist vielmehr emotional, indem er sich auf eine tiefe Freundschaft mit einem Menschen einlässt, dessen Leben sich so fundamental von seinem unterscheidet. Im Gegensatz zu „Whisper their Love“ füllen „In Cold Blood“ und „The Left Hand of Darkness“ ein altbekanntes Genre mit neuen und *queeren* Inhalten. Western und Science Fiction erhalten eine frische Richtung – „In Cold Blood“ erforscht die sexuelle Dynamik zweier *outlaws*, die sich nach begangenen Verbrechen auf die Flucht begeben, gefasst werden und am Strang enden – „The Left Hand of Darkness“ weicht von der Technologiefixierung anderer Science Fiction-Romane ab und wendet sich der Imagination anderer Gesellschaftsformen zu, in denen die sexuelle Dynamik eben keine große Rolle spielt, in der sexuell motiviertes Interesse für die meiste Zeit nichtexistent ist. Das Thema *queerness* wird benutzt, um tiefergehende Fragen nach der Identität zu stellen, um selbstverständlich gewordene Annahmen aufzubrechen – gleichzeitig kann eine gewisse therapeutische Funktion gerade im Falle von Romanen wie „Song of the Loon“ nicht geleugnet werden.

3.3.2 Vampirgeschichten

Die Figur des Vampirs stellt einen immer wiederkehrenden Typ der *queeren* Identität in der Unterhaltungsliteratur dar. Gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts flutet eine Vielzahl von Romanen auf den Markt, oftmals an junge Mädchen und Frauen gerichtet. Das folgende Kapitel soll diese Entwicklung

nachvollziehen und nach der Verbindung zum *queeren* Element in der Identität des Vampirs fragen.

3. 3. 2. 1 Das neue Erwachen des Vampirs

Laut des Mythenforschers Hans Meurer verkörpert der Vampir nichts weniger als „den Archetypus unserer Angst vor dem Tod und der Sinnlosigkeit des Seins“²³⁶⁵; es ist daher nicht verwunderlich, dass die Figur des Vampirs bereits seit Alters her im europäischen Mythenfundus auffindbar ist, allerdings ist der Vampir seit dem 18. Jahrhundert besonders sichtbar: „[G]erade mit der Aufklärung verbreiten sich die Vampire, einer Epidemie gleich, in allen Lebensbereichen.“²³⁶⁶ Vampire oder vampirähnliche Gestalten, (z. B. Wiedergänger, Gespenster etc.), entstanden bei der Aufteilung der Toten in Menschen, die einen guten, und Menschen, die einen schlechten Tod starben²³⁶⁷: „Es besteht [...] ein Grundprinzip, ein wirkliches Theorem: jeder, der nicht seine vorgeschriebene Zeit lebte, kann nicht ins Jenseits übergehen, er steckt fest zwischen dem Hier und dem Dort.“²³⁶⁸ Aus diesen unreinen Toten (z. B. Exkommunizierte, Hexen oder Selbstmörder) „rekrutiert sich die Hauptmasse der Geister und Wiedergänger“²³⁶⁹. In zahlreichen schriftlichen Zeugnissen vom Mittelalter bis zur Neuzeit wird von Toten berichtet „die sprechen, die sich bekleiden, die den Raum verlassen wollen, ihre Lage verändern, einen Gegenstand ergreifen“²³⁷⁰. Der Zustand des Bestatteten gibt hierbei wichtige Hinweise: „Begräbt man unreine Tote, so verhindert die Erde, daß sie verwesen [...], und sie sind dazu verdammt, auf der Erde umherzuirren und sich an den Menschen zu rächen.“²³⁷¹ Auch eine der bekanntesten Wiedergängerinnen der Literatur, Catherine Earnshaw aus Emily Brontës „Wuthering Heights“ (1847)²³⁷², ist zwanzig Jahre nach ihrem Tod noch immer in gutem Zustand. Als Heathcliff Nachricht von ihrem Tod erhält, fordert er sie auf: „„You said I killed you – haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers, I believe. I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always – take any form – drive me mad!““²³⁷³ Aber nicht nur Heathcliff bekommt seine Cathy nach ihrem Tod zu Gesicht, auch der Erzähler der Rahmenhandlung, Mr. Lockwood, der sogar ihre Berührung spürt, als er versucht, einen Ast davon abzuhalten ans Fenster seines Schlafzimmers zu klopfen, stattdessen ergreift er „the fingers of a little ice-cold hand“²³⁷⁴:

²³⁶⁵ Meurer, Hans: Vampire. Die Engel der Finsternis. Der dunkle Mythos von Blut, Lust und Tod. Freiburg im Breisgau 2001, S. 14.

²³⁶⁶ Lecouteux, Claude: Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos. Aus dem Französischen von Harald Ehrhardt. Düsseldorf und Zürich 2001, S. 15.

²³⁶⁷ Vgl. Lecouteux, S. 42.

²³⁶⁸ Ebd.

²³⁶⁹ Ebd.

²³⁷⁰ Lecouteux, S. 48.

²³⁷¹ Ebd.

²³⁷² Siehe auch Kapitel 2. 1. 2. 3.

²³⁷³ Brontë: Wuthering Heights, S. 148. Hervorhebungen im Original.

²³⁷⁴ Brontë, S. 36.

The intense horror of nightmare came over me: I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed, „Let me in – let me in!“ [...] As it spoke, I discerned, obscurely, a child’s face looking through the window. Terror made me cruel; and, finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bedclothes [...].²³⁷⁵

Auch Cathy ist demnach in der Lage zu bluten, obwohl sie schon zwanzig Jahre unter der Erde liegt. Als Heathcliff ihren Sarg öffnet, um sich selbst „some ease“²³⁷⁶ zu verschaffen, bemerkt er, Cathys Gesicht sähe noch unverändert aus („I saw her face again – it is hers yet“²³⁷⁷) und er schläft seit Jahren die erste Nacht wieder ruhig: „I dreamt I was sleeping the last sleep by that sleeper, with my heart stopped and my cheek frozen against hers.“²³⁷⁸ Liebe, die nach dem Tod nicht erlischt, ist aber nur eine der Arten, wie ein Mensch zum Wiedergänger bzw. zum Vampir werden kann, nach manchen Überlieferungen reicht es bereits, wenn eine Katze über den Toten läuft.²³⁷⁹ Menschen, die mit einer Glückhaube geboren wurden oder rothaarig waren, zählten ebenso zu den potentiellen Wiedergängern.²³⁸⁰ Um das 11. Jahrhundert war erstmals die Rede von „gefräßige[n] Tote[n]“²³⁸¹, in der ukrainischen Stadt Polock sollen 1092 Tote die Lebenden getötet haben.²³⁸² Gehäufte Todesfälle, von unerkannten Seuchen verursacht, erklärte man oft mit Vampirbefall.²³⁸³ Dass Vampire ihre Opfer durch Aussaugen töten, ist eine Erfindung neueren Datums: „Vom Ende des 16. Jahrhunderts bis zum 18. Jahrhundert verhält sich der Vampir wie ein Alp: er erstickt seine Opfer.“²³⁸⁴ Der Vampirtypus, der den Grundstein für den heute bekannten saugenden Vampir legte, ist der Nachzehrer (lat. *manducator*, „Kauender“). Dieser passive Vampir verspürt einen unerklärlichen Hunger und verzehrt sein Leichentuch oder sich selbst. Während er isst, sterben seine Angehörigen²³⁸⁵. Eine postume Enthauptung oder Pfählung des Toten schaffte Abhilfe. Diese Praxis war immerhin so geläufig, dass Maria Theresia in Österreich-Ungarn 1755 die posthume Exekution verbieten musste²³⁸⁶:

Es ist kein Zufall, daß – historisch gesehen – die Vampire im 18. Jahrhundert ihre große Zeit haben. Unter den wuchtigen Schlägen der Vernunft zog sich die Religion zurück, und ihre Konzeption des Lebens und des Todes wurde in Frage

²³⁷⁵ Ebd.

²³⁷⁶ Brontë, S. 241.

²³⁷⁷ Ebd.

²³⁷⁸ Ebd.

²³⁷⁹ Vgl. Lecouteux, S. 69ff.

²³⁸⁰ Vgl. ebd.

²³⁸¹ Lecouteux, S. 84.

²³⁸² Ebd.

²³⁸³ Lecouteux, S. 132.

²³⁸⁴ Lecouteux, S. 91.

²³⁸⁵ Lecouteux, S. 95f.

²³⁸⁶ Vgl. Lecouteux, S. 100.

gestellt. [...] Das Auftauchen des Vampirismus fällt genau mit dem Ende der Hexenverfolgung in Europa zusammen [...].²³⁸⁷

Der Vampir übernimmt so auch die Aufgaben, die bisher den Hexen zufielen. Er exorziert die Ängste der Menschen, bietet eine Erklärung für die zahlreichen Pest- und Choleraepidemien²³⁸⁸ und erinnert die Menschen daran, dass es gefährlich ist, die Toten schlecht zu behandeln – zudem bietet sich mit der Figur des Vampirs eine Art spürbare Rechtsprechung an, „eines Todes als Lohn für gerechtes und rechtschaffendes Leben, sowie eines Todes als postume Strafe“²³⁸⁹, die nicht erst an der christlichen Himmelspforte stattfindet, sondern bereits auf Erden.

3. 3. 2. 2 Goethes „Die Braut von Corinth“: Die missachtete Natur des Weibes

Die Frage nach dem Geschlecht der Vampire stellt sich erst zum Ende des 18. Jahrhunderts, als die Geschlechterfrage selbst von brennender Wichtigkeit wird.²³⁹⁰ Bis dahin waren die

Vampire, die bis ins achtzehnte Jahrhundert hinein die abgelegenen, von den Aufklärungsprozessen unberührten ländlichen Gegenden in Furcht und Schrecken versetzten, [...] dementsprechend zumeist männlichen Geschlechts, besser gesagt, ihr Geschlecht spielte keine wesentliche Rolle.²³⁹¹

Tatsächlich aber waren Vampirinnen in den vorchristlichen Jahrtausenden durchaus präsent, und zwar als Negativfolie der nährenden Mutter, als „Dämoninnen des Kindbettfiebers“²³⁹² mit einer sehr genau festgelegten Funktion: Sie waren „Abspaltungen der dreifaltigen Muttergöttin, Mischwesen zwischen Kultur und Natur“²³⁹³; sie hüteten „die Mysterien um Leben und Tod, Sexualität und Geburt, und sichern so den Vollzug des Lebenskreislaufs“²³⁹⁴: „Weiblichkeit‘ und ‚Tod‘ assoziieren sich hier auf der Basis weiblicher Gebärfähigkeit [...].“²³⁹⁵ Johann Wolfgang von Goethes Gedicht „Die Braut von Corinth“ (1797) war der erste Text in Deutschland, der diesen Zusammenhang unterstrich und das Bild des weiblichen Vampirs wiederbelebte²³⁹⁶, in einer Zeit, in der „die individuelle Körperexistenz zum Problem wurde“²³⁹⁷ und man um

²³⁸⁷ Lecouteux, S. 160ff.

²³⁸⁸ Vgl. Lecouteux, S. 161f.

²³⁸⁹ Lecouteux, S. 178.

²³⁹⁰ Siehe Kapitel 1. 3.

²³⁹¹ Vgl. Volckmann, Silvia: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Berger, Renate und Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln und Weimar 1987. S. 155–176, hier S. 156.

²³⁹² Volckmann, S. 155.

²³⁹³ Ebd.

²³⁹⁴ Ebd.

²³⁹⁵ Ebd.

²³⁹⁶ Vgl. Volckmann, S. 156.

²³⁹⁷ Ebd.

der bürgerlichen Kleinfamilie willen ganz neue Zuschreibungen von Geschlecht vornahm. Goethes Gedicht erregte offensichtlich „einiges Aufsehen“²³⁹⁸. Stein des Anstoßes war die „Diskrepanz zwischen dem ‚niederen‘ Stoff und seiner ‚veredelnden‘ literarischen Bearbeitung“²³⁹⁹. In der Ballade kehrt ein athenischer Jüngling im Elternhaus seiner zukünftigen Braut in Korinth ein. Er trifft das Mädchen nicht an, lediglich seine Mutter. Nachts aber betritt seine Braut sein Schlafgemach und lässt sich von ihm verführen. Erst nach dem die Mutter eingegriffen hat, begreift der Jüngling, dass er eine Tote geliebt hat und ihm wird auch sein eigener baldiger Tod eröffnet. Aber das Mädchen ist nicht nur eine Grenzgängerin zwischen Leben und Tod, sondern auch „zwischen zwei Kulturen“²⁴⁰⁰: Ein zentrales Thema des Gedichts ist die christliche Sinnenfeindlichkeit. Die Familie des toten Mädchens ist bereits zum Christentum übergetreten:

Durch der guten Mutter kranken Wahn,
Die genesend schwur:
Jugend und Natur
Sei dem Himmel künftig untertan.
[...]
Opfer fallen hier,
Weder Lamm noch Stier,
Aber Menschenopfer unerhört.²⁴⁰¹

Zu diesen „Menschenopfer[n]“²⁴⁰² zählt auch die Tochter des Hauses, „kalt wie Eis“²⁴⁰³, mit „blassem Munde“²⁴⁰⁴, deren Mutter, gebunden an „ein falsch Gelübde“²⁴⁰⁵, ihre Tochter dem christlichen Gott versprach, obwohl sie vorher bereits von ihrem Vater mit dem Jüngling aus Athen verlobt worden war.²⁴⁰⁶ Hier ist es also die gegen ihren Mann handelnde Frau, die ihre Tochter dem Tode weihet:

[...] kein Gott erhört
Wenn die Mutter schwört,
Zu versagen ihrer Tochter Hand.²⁴⁰⁷

Goethe bricht hier „radikal mit jenem Idealbild, dem er selbst zwanzig Jahre zuvor in Werthers Lotte seine Reverenz erwiesen hatte“²⁴⁰⁸, er stellt „die

²³⁹⁸ Volckmann, S. 157f.

²³⁹⁹ Volckmann, S. 158.

²⁴⁰⁰ Volckmann, S. 160.

²⁴⁰¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Die Braut von Corinth. In: Goethe, Johann Wolfgang: Gedichte 1756–1799. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987, Zeilen 536–63.

²⁴⁰² Goethe, Zeile 63.

²⁴⁰³ Goethe, Zeile 111.

²⁴⁰⁴ Goethe, Zeile 94.

²⁴⁰⁵ Goethe, Zeile 172.

²⁴⁰⁶ Goethe, Zeilen 46–7.

²⁴⁰⁷ Goethe, Zeilen 1736–175.

christliche ‚Mutter‘ in all ihrer Fürsorglichkeit, aber auch all ihrer Lustfeindlichkeit und Bigotterie“²⁴⁰⁹ dar, obwohl sie die damals neue Religion angenommen hat, ist sie dennoch rückständig, nicht von Vernunft erfüllt, sondern im Glauben an der „Priester summende Gesänge“²⁴¹⁰, deren Segen „kein Gewicht“²⁴¹¹ haben. Die Mutter, die dem Mädchen seine Bestimmung zur Ehefrau und Mutter vorenthält, so argumentiert der Text, verdammt diese zum Tode und sogar zum Wiedergängertum:

Aus dem Grabe werd' ich ausgetrieben,
Noch zu suchen das vermißte Gut,
Noch den schon verlorenen Mann zu lieben,
Und zu saugen seines Herzens Blut.
Ist's um den geschehn,
Muß nach andern gehn,
Und das junge Volk erliegt der Wut!²⁴¹²

Das Mädchen klagt ihre Mutter an, wider die Natur gehandelt zu haben, die Mutter hat das Wort gebrochen und wird von der Tochter gebeten, die eigene Tochter zu exhumieren und die Liebenden, sobald auch der Jüngling gestorben ist, dem „Scheiterhaufen“²⁴¹³ zu übergeben:

Öffne meine bange kleine Hütte,
Bring' in Flammen Liebende zur Ruh.
Wenn der Funke sprüht,
Wenn die Asche glüht,
Eilen wir den alten Göttern zu.²⁴¹⁴

Die „alten Götter[]“²⁴¹⁵, von denen vermutet wird, dass sie der Natur näher sind als das Christentum, sind in der Lage, das Mädchen von dem Fluch, den ihre Mutter über sie gebracht hat, zu erlösen – damit sie nicht „nach andern gehn“²⁴¹⁶ muss. Nach Silvia Volckmanns Interpretationsansatz organisiert sich die Ballade „nach einem Leitkonzept der Grenzüberschreitungen“²⁴¹⁷ – in ihrem Aufsatz „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen‘ – Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur“ (1987) weist sie darauf hin, dass auch die triviale Thematik in einer veredelnden Darstellungsweise eine Grenzüberschreitung darstellt:

²⁴⁰⁸ Volckmann, S. 159. Hier sei angemerkt, dass dieses Idealbild eher durch Werthers Willen zur Empfindung als durch die wirkliche Figur der Lotte präsentiert wird (siehe Kapitel 2. 1. 4. 1).

²⁴⁰⁹ Ebd.

²⁴¹⁰ Goethe, Zeile 164.

²⁴¹¹ Goethe, Zeile 165.

²⁴¹² Goethe, Zeilen 176–182.

²⁴¹³ Goethe, Zeile 191.

²⁴¹⁴ Goethe, Zeilen 192–196.

²⁴¹⁵ Goethe, Zeile 196.

²⁴¹⁶ Goethe, Zeile 181.

²⁴¹⁷ Volckmann, S. 160.

Die Ballade beschwor – eine Provokation für die deutsche Literatur – eine Erotik der Überschreitung: Im Zentrum des Textes steht die leidenschaftliche Liebe zwischen einem Lebenden und einer Toten, also eine nicht nur verbotene, sondern auch „widernatürliche“, ja unmögliche Liebe. [...]

Daß eine der schönsten Liebesszenen der deutschen Lyrik vom Handlungskontext her als ein Akt der Perversion denotiert ist, macht deutlich, welch starke Zensur noch der Bruch des Tabus begleitet.²⁴¹⁸

Die Liebe zwischen den beiden Liebenden ist also eindeutig *queer*, ja selbst das Thema in seiner Form ist *queer* – aber die „Natur“ der Vampirin [erscheint, C. K.] als die genuin ‚weibliche‘ Natur“²⁴¹⁹, allerdings noch nicht aufgrund ihrer Weiblichkeit todbringend – die Mutter, die sich gegen die natürliche Rolle der Tochter auflehnt, „hat ihr todbringendes Begehren zu verantworten“²⁴²⁰. Die „Überschreitung“²⁴²¹ macht sich auch in Goethes Wortwahl bemerkbar. Das tote Mädchen ist in allem aktiv. Sie betritt „mit weißem Schleier und Gewand,/ Sittsam still“²⁴²² das Gemach ihres Verlobten, „den dunkel blutgefärbten Wein“²⁴²³, den er ihr reicht, schlürft sie „[g]ierig“²⁴²⁴, sehr undamenhaft. Nachdem sie ihren Verlobten mit ihrem Widerstand gegen sein Liebesdrängen dazu gebracht hat „weinend auf das Bette“²⁴²⁵ zu sinken, „kommt [sie, C. K.] und wirft sich zu ihm nieder“²⁴²⁶. Sie begibt sich in Griffnähe, und als der Jüngling sie packt, ist sie ganz und gar nicht mehr zurückhaltend:

Liebe schließet fester sie zusammen,
Tränen mischen sich in ihre Lust;
Gierig saugt sie seines Mundes Flammen,
Eins ist nur im andern sich bewußt.²⁴²⁷

Das Paar ist so laut, dass die Mutter „auf dem Gange“²⁴²⁸ aufmerksam wird:

Horchet an der Tür, und horchet lange,
Welch ein sonderbarer Ton es sei.
Klag- und Wonnelaute
Bräutigams und Braut,
Und des Liebestammelns Raserei.²⁴²⁹

²⁴¹⁸ Volckmann, S. 160f.

²⁴¹⁹ Volckmann, S. 162.

²⁴²⁰ Ebd.

²⁴²¹ Volckmann, S. 160.

²⁴²² Goethe, Zeilen 30–31.

²⁴²³ Goethe, Zeile 95.

²⁴²⁴ Goethe, Zeile 94.

²⁴²⁵ Goethe, Zeile 105.

²⁴²⁶ Goethe, Zeile 106.

²⁴²⁷ Goethe, Zeilen 120–123.

²⁴²⁸ Goethe, Zeile 127.

²⁴²⁹ Goethe, Zeilen 129–133.

Das ist für das 18. Jahrhundert ziemlich deutlich. Herder, der von Schiller vier Gedichte für den Musenalmanach vorgelegt bekommt, äußert sich in einem Brief an Karl Ludwig von Knebel zur „Braut von Corinth“, wie man es eher in spätabendlichen Herrenrunden erwartet: „[E]in Heidenjüngling mit seiner christlichen Braut, die als Gespenst zu ihm kommt, und die er, eine kalte Leiche ohne Herz, zum warmen Leben priapisiert – das sind Heldenballaden!“²⁴³⁰ Aber in Herders Kommentar fehlt neben dem Priapus des Jünglings ein Hinweis auf „die phallische Frau“²⁴³¹ – denn die von ihrer Mutter in eine widernatürliche Position gebrachte Braut bringt, wie oben gezeigt, weit mehr als passives Erdulden in die Begegnung ein. Eigentlich ist es nicht, wie Herder annimmt, der „Heidenjüngling“²⁴³², der seine Braut „zum warmen Leben priapisiert“²⁴³³, es ist die phallische, sexuell begehrende Frau, die den Jüngling zum Tode führt. Die Bemerkung über die „Heldenballaden“²⁴³⁴ kann mit Blick auf die unterlegende Position des jungen Atheners nur als ironisch gewertet werden – in der „Braut von Corinth“ spielt sich bereits das Muster ab, nach dem das ganze 19. Jahrhundert hindurch die Begegnung zwischen sexueller Frau und schwächerem Mann stattfinden wird. Die Frau verführt den Mann, obwohl sie sich vielleicht sogar zu Beginn widerspenstig zeigt, und hat damit den Niederfall des Mannes zu verantworten.

3. 3. 2. 3 Das 19. Jahrhundert: Stokers „Dracula“ und die Syphilis

In seiner Studie „Vampirism – Literary Tropes of Decadence and Entropy“ (2001) beleuchtet Michael J. Dennison das Phänomen des Vampirismus unter dem Leitkonzept der Entropie, das heißt, wie Dennison das Wort verwendet, als Synonym für „Unordnung“: „An entropy theory of literature attempts to describe how texts simultaneously order and disorder themselves aesthetically and culturally.“²⁴³⁵ Basierend auf dem und abgeleitet vom zweiten Gesetz der Thermodynamik, das um 1850 „a physics that can only be described as vampiric“²⁴³⁶ einführte, betrachtet Dennison mit Hilfe dieser Theorie die Figur des Vampirs als „a natural trope for entropy (as well as Decadence) because it is subversive, perverse, alienated, even evil, turning holy rite by parody to blasphemy“²⁴³⁷: „By this law, energy is doomed to change in direction only from useful to useless, available to unavailable, and, most importantly, from ordered to disordered.“²⁴³⁸ Im Bereich der Sexualität ist alles, was nicht „penetration of the female sex organ by the male sex organ (by the same species)“²⁴³⁹ ist,

²⁴³⁰ Zit. in Volckmann, S. 157.

²⁴³¹ Volckmann, S. 168.

²⁴³² Zit. in Volckmann, S. 157.

²⁴³³ Ebd.

²⁴³⁴ Ebd.

²⁴³⁵ Dennison, Michael J.: Vampirism. Literary Tropes of Decadence and Entropy. New York u. a. 2001, S. 4.

²⁴³⁶ Dennison, S. 2.

²⁴³⁷ Dennison, S. 3.

²⁴³⁸ Ebd.

²⁴³⁹ Dennison, S. 6.

entropisch – Dennison sieht dies als einen der Gründe an, weshalb „[t]he vampire has become a prominent figure in gay and lesbian studies“²⁴⁴⁰. Dass der Vampir ausgerechnet gegen Ende der Jahrhunderte (bei Goethe beim Umbruch vom 18. zum 19. Jahrhundert, im Fall von Bram Stokers „Dracula“ beim Umbruch vom 19. zum 20. Jahrhundert) wieder so stark in Erscheinung tritt, sieht Dennison als Beweis für eine subversive Ästhetik der Unordnung, die sich stets zu bestimmten Zeiten, z. B. in einer Krise des Glaubens, bemerkbar mache.²⁴⁴¹ Der Siegeszug des Vampirismus im Zuge einer Ästhetik der Unordnung sei bereits durch vorhergegangene Strömungen vorbereitet worden:

This oppositional, negativistic aesthetic has complex origins, from the so-called Satanic Romanticism of Byron as well as the German grotesque of Tieck and Hoffmann; German philosophy and aesthetics; Burke's theory of the sublime; and the eighteenth-century Gothic novel.²⁴⁴²

Und es ist das Weibliche, das im 19. Jahrhundert plötzlich wieder „the disordering elements“²⁴⁴³ verkörpert. Bram Dijkstra führt dies in seiner 600 Seiten starken Studie „Das Böse ist eine Frau – Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität“ (amerikanische Originalausgabe 1996) auf den Einfluss von Darwins Evolutionstheorie zurück, aus der damals geschlossen wurde, dass nur die männliche Hälfte der Menschheit „die für das Überleben der Spezies notwendige Fähigkeit“²⁴⁴⁴ besitzt, „den tödlichen Kreislauf der ‚reinen Natur‘ zu durchbrechen“²⁴⁴⁵. So wurde Weiblichkeit erneut zum Synonym für den primitiven Zustand, in den die Menschheit ohne weiteres zurückfallen konnte, sollte der männliche Einfluss versiegen. Die Sexualität der Frau wurde zur Sexualität eines Raubtiers, zu einem naturgegebenen Urtrieb.²⁴⁴⁶ Da man im 19. und auch noch im frühen 20. Jahrhundert glaubte, Enthaltsamkeit stärke den Körper, nahm man die mittelalterliche Vorstellung wieder auf, dass Frauen nach dem Samen des Mannes gierten, um ihn zu schwächen – die Hysterie sei daher nur eine „normale weibliche Reaktionsform auf den Entzug von Samen“²⁴⁴⁷. Die Konsequenzen für die Geschlechterbeziehungen waren dementsprechend dramatisch: „Als soziale Metapher bekam Liebe den Sinn eines Aktes von Einverleibung: Entweder man machte andere zu seine Beute, oder man wurde selbst zur Beute. Liebe und Ausbeutung gingen Hand in Hand.“²⁴⁴⁸ Frauen wurden zu Botinnen des Chaos:

²⁴⁴⁰ Ebd.

²⁴⁴¹ Vgl. Dennison, S. 29.

²⁴⁴² Ebd.

²⁴⁴³ Dennison, S. 31.

²⁴⁴⁴ Dijkstra, Bram: Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Deutsch von Susanne Klockmann. Reinbek 1999, S. 9.

²⁴⁴⁵ Ebd.

²⁴⁴⁶ Ebd.

²⁴⁴⁷ Vgl. Dijkstra, S. 89.

²⁴⁴⁸ Dijkstra, S. 113.

From the Symbolist/Modernist theories of psychoanalysis to the fashionable salon magicians of the *fin-de-siècle* occult circles to the Naturalist pulp press misogynistic journalism of the late nineteenth-century mass culture, the movement to disorder is characteristically female.²⁴⁴⁹

Und tatsächlich – genau betrachtet wird in dem berühmtesten Vampirroman aller Zeiten kein einziger Mann gebissen und verwandelt: in Bram Stokers „Dracula“ (1897) sind es die weiblichen Figuren, die in Gefahr sind und Gefahr verbreiten. Der Graf selbst tritt nicht so sehr als Charakter auf, eher als „great amorphous power“²⁴⁵⁰: „He is like a natural force or even deity, a personification of a cosmos of disorder, avatar of the universal spirit of entropy.“²⁴⁵¹ Als Jonathan Harker das Schloss des Grafen Dracula besucht, wird er Zeuge, wie dieser sein Zimmer durch das Fenster verlässt:

[M]y very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, *face down*, with his cloak spreading out around him like great wings. At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow; but I kept looking, and it could be no delusion.²⁴⁵²

Der Graf stellt die Weltordnung auf den Kopf, sticht die Schwerkraft aus, und als „personification of a cosmos of disorder“²⁴⁵³ ist er tatsächlich vielseitig besetzbar, je nach Sichtweise des Lesenden: „Contemporary critics identify him as capitalist, Jew, Oriental cosmopolitan, *ancien regime* feudalism, and homosexual. Perhaps he can be all of these (and their opposites).“²⁴⁵⁴ Tatsächlich hat Stoker sehr genau darauf geachtet, dass in seinem Roman nur heterosexuell gebissen wird, obwohl das Romankonzept auf einen homoerotisch interpretierbaren Traum Stokers zurückzuführen ist: „young man goes out – sees girls one tries – to kiss him not on the lips but throat. Old Count interferes – rage and fury diabolical. This man belongs to me I want him“²⁴⁵⁵ – so lauten Stokers Notizen zu diesem Traum, der Eingang in das dritte Kapitel des Romans gefunden hat. Die drei Frauen, denen Jonathan Harker im Schloss des Grafen begegnet, tragen noch deutliche Spuren der „Dämoninnen des Kindbettfiebers“²⁴⁵⁶, sie sind „Negativ[e] der nährenden Mutter“²⁴⁵⁷ und deshalb das genaue Gegenteil der idealen Viktorianischen Frau. Die zwei dunkelhaarigen Vampirinnen und die blonde Schönheit, denen Harker in die Klauen gerät, sind Personifizierungen der *vagina dentata*, des mit Zähnen besetzten weiblichen Genitals. Dieses seit der griechischen Antike gebräuchliche

²⁴⁴⁹ Dennison, S. 41.

²⁴⁵⁰ Dennison, S. 84.

²⁴⁵¹ Ebd.

²⁴⁵² Stoker, Bram: Dracula. London 1994, S. 47. Hervorhebung im Original.

²⁴⁵³ Dennison, S. 84.

²⁴⁵⁴ Dennison, S. 85.

²⁴⁵⁵ Zit. in Dennison, S. 85.

²⁴⁵⁶ Volckmann, S. 155.

²⁴⁵⁷ Ebd.

Bild drückt deutlich die Mischung aus Angst und Begehren aus, die (nicht nur) der Viktorianische Mann im Umgang mit der weiblichen Sexualität empfand:

Aus männlicher Perspektive scheint, zugespitzt ausgedrückt, ein Fluch auf dem weiblichen Genital, das begehrt, aber gleichzeitig auch zutiefst gefürchtet wird, zu liegen. Die gesamte Kulturgeschichte ist voll mit Darstellungen dieser ambivalenten bis offen feindseligen Einstellung zur Vagina und, damit zusammenhängend, zu dem nach außen sichtbaren Teil des weiblichen Genitals, der Vulva.²⁴⁵⁸

Die weibliche Sexualität wurde im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einer beängstigenden Urgewalt stilisiert – „[d]ie erweckte Frau war außer Kontrolle geraten, nur noch von einem inneren Vampir getrieben: dem Löwenmaul, der *vagina dentata*“²⁴⁵⁹ – und „der eigentliche Ort der *vagina dentata* [ist bei, C. K.] der Vampirin der Kopf“²⁴⁶⁰. Harker sieht die „brilliant white teeth, that shone like pearls against the ruby of their voluptuous lips“²⁴⁶¹ und reagiert klassisch auf die drei Vampirfrauen im Schloss mit „deadly fear“²⁴⁶² und einem gleichzeitigen „wicked, burning desire“²⁴⁶³. Harker ergibt sich der blonden Vampirin ohne aggressives Aufbegehren, passiv erwartet er das Unvermeidliche: „I closed my eyes in a languorous ecstasy and waited – waited with beating heart.“²⁴⁶⁴ Der Graf, der die Vampirin im letzten Moment von ihm reißt, macht seinen Anspruch auf Harker deutlich und die Gefahr, die vom begehrenden Blick der Vampirinnen ausgeht: „How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when I had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! Beware how you meddle with him, or you’ll have to deal with me.“²⁴⁶⁵ Diese drei Frauen, denen der Graf ein wimmerndes Kind zum Fraß vorwirft, „stand as models of what Lucy can (and does) become and what may be Mina’s fate“²⁴⁶⁶. Tatsächlich wird Lucy Westenra, Mina Murrays Freundin, sich von Kinderblut ernähren, sobald sie sich in eine Vampirin verwandelt. Lucy, die schlafwandelt, wird vom nach England übergesetzten Grafen gebissen und im Laufe ihres Dahinsiechens von Draculas Gegenspieler, dem holländischen Vampirexperten Van Helsing, mit dem Blut von vier Männern behandelt. Bereits hier ist Lucy ein passiver Vampir, wieder und wieder wird ihr Zahnfleisch erwähnt, das sich immer mehr zurückzieht, je näher sie dem Tode kommt – „the mouth opened, and the pale gums, drawn back, made the teeth look longer and sharper than ever“²⁴⁶⁷ – das Wachsen der phallischen Zähne geht mit einer Veränderung in

²⁴⁵⁸ Pohl, Rolf: Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen. Hannover 2004, S. 380.

²⁴⁵⁹ Dijkstra, S. 116.

²⁴⁶⁰ Dijkstra, S. 164.

²⁴⁶¹ Stoker, S. 51.

²⁴⁶² Ebd.

²⁴⁶³ Ebd.

²⁴⁶⁴ Stoker, S. 52.

²⁴⁶⁵ Stoker, S. 53.

²⁴⁶⁶ Dennison, S. 86.

²⁴⁶⁷ Stoker, S. 194.

Lucys Stimme einher. Als sie Arthur, ihren Verlobten, mit „a soft voluptuous voice, such as I had never heard from her lips“²⁴⁶⁸ zu sich ruft, schreitet Van Helsing wissend ein. Mit ihrem letzten klaren Gedanken dankt Lucy dem Experten, dass er Arthur vor ihrer *vagina dentata* bewahrt hat: „My true friend‘, she said, in a faint voice, but with untellable pathos, ‚my true friend and his! Oh, guard him, and give him peace!“²⁴⁶⁹ Nachdem er entdeckt hat, dass Lucy auch weiterhin ihr Unwesen verbreitet und auf Hampstead Heath Kinder entführt und aussaugt, macht Van Helsing sich daran, ihre Enthauptung vorzubereiten, die für Stoker „offensichtlich eine Quelle großer erotischer Befriedigung“²⁴⁷⁰ darstellt. Arthur, der als Lucys Verlobter das Recht hat, die Ordnung der Welt wieder herzustellen, setzt den Pflock über dem Herzen an und schlägt ihn mit aller Kraft hinein:

The Thing in the coffin writhed; and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions; the sharp white teeth champed together till the lips were cut and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it.²⁴⁷¹

Diese Beschreibung erinnert unweigerlich an Szenen in pornografischen Büchern wie John Clelands „Fanny Hill – Memoirs of a Woman of Pleasure“ (1748-49), in denen der Liebesakt ebenfalls in gewalttätigen Metaphern ausgemalt wird:

He looks, he feels, and satisfies himself: then driving forward with fury, its prodigious stiffness, thus impacted, wedgelike, breaks the union of those parts [...]. At lengths, *the tender texture of that tract giving way to such fierce tearing and rending, he pierc'd something further into me:* and now, outrageous and no longer his own master, but borne headlong away by the fury and over-mettle of that member, now exerting itself with a kind of native rage, he breaks in, carries all before him, and one violent merciless lunge sent it, imbrew'd, and *reeking with virgin blood, up to the very hilt in me* ... Then! then all my resolution deserted me: I scream'd out, and fainted away with the sharpness of the pain; and, as he told me afterwards, on his drawing out, when emission was over with him, *my thighs were instantly all in a stream of blood, that flow'd from the wounded torn passage.*²⁴⁷²

Die Vernichtung Draculas, die doch um so vieles wichtiger sein sollte, spielt sich dagegen ohne jeden erotischen Taumel ab, für ihn reicht das Eindringen eines von Quincey Morris, dem Amerikaner, geführten Jagdmessers, um ihn zu vernichten: „It was like a miracle; but before our very eyes, and almost in the drawing of a breath, the whole body crumbled into dust and passed from our

²⁴⁶⁸ Ebd.

²⁴⁶⁹ Stoker, S. 195.

²⁴⁷⁰ Dijkstra, S. 165.

²⁴⁷¹ Stoker, S. 258f.

²⁴⁷² Cleland, John: Fanny Hill. Memoirs of a Woman of Pleasure. Ware 2000, S. 43f. Eigene Hervorhebungen.

sight.“²⁴⁷³ Während Lucy gepfählt, enthauptet und ihr Mund, die *vagina dentata*, mit Knoblauch gefüllt wird, darf Dracula als Staubwolke verwehen. Lucy „erlangt [...], sobald die therapeutische Vergewaltigung stattgefunden hat, wieder den Status einer anständigen Frau, die ihren Sinnen gegenüber unempfindlich geworden ist“²⁴⁷⁴. In ihrer Krankheit hat sie sich per Blutaustausch mit vier Männern (Dr. Seward, Quincey Morris, Van Helsing und Arthur) vermählt: „That blood transfusion is analogous to marriage is implied twice in the book [...]“²⁴⁷⁵ Lucy empfängt passiv Blut der Männer, wie sie passiv Samen empfangen würde, die Vermischung der Körpersäfte macht Lucy zur unfreiwilligen Bigamistin, obwohl sie schon vor ihrem Tode Bedauern darüber ausdrückte, die drei Männer, die ihr einen Antrag machten, nicht gleichzeitig haben zu können: „Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? But this is heresy, and I must not say it.“²⁴⁷⁶ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt der Geschichte gibt Lucy sich als anfällig für lüsterne Gedanken zu erkennen, das macht sie, in der Logik der damaligen Weiblichkeitsauffassung, zu einem wahrscheinlichen Opfer des Grafen. Mina Murray, die Verlobte und spätere Ehefrau Jonathan Harkers, wird gegen ihre Bemühungen „to walk in meekness and righteousness all my days“²⁴⁷⁷ zum Ziel der gräflichen Blutlust. Im Beisein ihres betäubten Mannes bemächtigt sich Dracula Mina Harkers, trinkt von ihrem Blut und zwingt sie, aus einer „open wound in his breast“²⁴⁷⁸ zu trinken. Van Helsing und seine Männer, die Dracula am Bett der Harkers überraschen, „witness in the moonlight what can only be described as a vampire oral rape scene so appalling that no cinematic treatment has dared to literally transfer it to film“²⁴⁷⁹. Tatsächlich lässt der Graf in dieser Szene erkennen, dass auch er über die Kräfte der *vagina dentata* verfügt:

His eyes flamed red with devilish passion; the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered at the edges; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast.²⁴⁸⁰

Der Graf, obwohl männlich, verfügt ebenfalls über den animalischen Urtrieb, der üblicherweise nur der weiblichen Sexualität zugesprochen wurde; Draculas „parted red lips, with the sharp white teeth showing between“²⁴⁸¹ werden, wie eine Krankheit, auf Mina übertragen: „She was very, very pale – almost ghastly, and so thin that her lips were drawn away, showing her teeth somewhat

²⁴⁷³ Stoker, S. 447.

²⁴⁷⁴ Dijkstra, S. 165.

²⁴⁷⁵ Dennison, S. 103.

²⁴⁷⁶ Stoker, S. 76.

²⁴⁷⁷ Stoker, S. 343.

²⁴⁷⁸ Stoker, S. 339.

²⁴⁷⁹ Dennison, S. 111.

²⁴⁸⁰ Stoker, S. 336.

²⁴⁸¹ Stoker, S. 342.

prominently.“²⁴⁸² Diese Übertragbarkeit erfüllt im Weltbild des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert durchaus eine Funktion:

It is impossible not to reflect on the way that the epidemic problem of venereal disease (at that time incurable) must have contributed to the potency of the myth of the vampire in the nineteenth-century, particularly knowing that a quite significant number of writers of vampire literature suffered from the effects of syphilis infection, including Bram Stoker. It is believed that he was first infected with syphilis in the 1890s while writing *Dracula* [...].²⁴⁸³

Graf Dracula ist also der merkwürdig männlich-weibliche Ausgangsort für die Krankheit Vampirismus, die durch die befallenen Frauen des Romans auch für die männlichen Figuren gefährlich wird. Mina im Besonderen ist das Zentrum, um das sich alle Männer, die Dracula jagen, gruppieren. Mina ist es, die die Aufzeichnungen sammelt, die später den Romantext ergeben:

She orders their universe – literally – as she types, collates and edits the several narratives into a unity which permits a new system of order. [...] She is a personification of spirit, and spirit as idealized human energy; for her to be degraded is to completely degrade into entropic disorder their new complex system of order.²⁴⁸⁴

Van Helsing brandmarkt Mina mit dem Auflegen einer Hostie, um die Krankheit in ihr in Schach zu halten. „[T]his mark of shame“²⁴⁸⁵ verschwindet von ihrer Stirn, sobald Dracula getötet wird, aber, wie bereits oben angemerkt, ist der plötzliche Tod des Grafen eine irritierende Antiklimax des Textes: „Stoker has so effectively convinced the reader of *Dracula's* metaphysical grandeur and metaphorical absoluteness that his quick death by Jonathan's hacking and Morris's stabbing seems inconclusive.“²⁴⁸⁶ Es bleibt offen, ob Draculas Einfluss auf Mina tatsächlich mit ihm gestorben ist, oder sich irgendwann wieder bemerkbar machen wird; das Ende des Romans lässt den Lesenden etwas enttäuscht und beunruhigt zurück – unsicher, ob dem Frieden zu trauen ist. Und tatsächlich: Die Bedrohung, die von den weiblichen Figuren des Romans ausgeht, setzt sich im frühen 20. Jahrhundert in der Leinwandfigur des Vamps fort.

3. 3. 2. 4 Theda Bara und das schwache Geschlecht

Mit dem Genre des Stummfilms ergibt sich ein ganz neues Medium zur Verbreitung von weiblichen Stereotypen. Der Film, der die neue Bezeichnung *vamp* für sexuell aktive Frauen prägte, basierte auf dem erfolgreichen Broadwaystück und einer ebenso erfolgreichen Romanfassung mit dem Titel „A

²⁴⁸² Stoker, S. 350f.

²⁴⁸³ Dennison, S. 106f.

²⁴⁸⁴ Dennison, S. 109.

²⁴⁸⁵ Stoker, S. 353.

²⁴⁸⁶ Dennison, S. 114.

Fool There Was“ (1909). Dieser Titel leitete sich von der ersten Zeile von Kiplings bekanntem Gedicht „The Vampire“ (1897) ab, das von dem bekannten gleichnamigen Gemälde von Philip Burne-Jones (1861–1926) angeregt wurde. Dieses Gemälde wurde ebenfalls 1897 das erste Mal ausgestellt, im gleichen Jahr als auch Bram Stokers „Dracula“ erschien, und zeigt „die schwächende Tätigkeit des animalischen Schoßes in der Pose der Frau“²⁴⁸⁷, die mit in „Scherenhaltung“²⁴⁸⁸ gespreizten Beinen neben einem bewusstlosen oder toten jungen Mann sitzt, den Kopf triumphierend zurückgeworfen:

Schockierender hätte Burne-Jones diesen Topos nicht ins Bild setzen können. Dieses Gemälde wurde wie viele symbolistische Darstellungen deshalb bekannt, weil es die zentralen ideologischen Vorurteile der Zeit beschrieb. Denn es erlangte internationalen Einfluß, der Burne-Jones' künstlerische Verdienste bei weitem überschritt.²⁴⁸⁹

Kiplings Gedicht „The Vampire“ erzählt von den Jahren und Gefühlen, die von einem Mann and eine Frau verschwendet werden – eine Frau, die lakonisch mit den Worten „a rag and a bone and a hank of hair“²⁴⁹⁰ zusammengefasst wird. Der Narr besitzt ein (offenbar männliches) Publikum, das sich mit Wort „We“²⁴⁹¹ zu erkennen gibt: „(We called her the woman who did not care)/ But the fool he called her his lady fair“²⁴⁹². Die Frau unterliegt naturgemäßen Einschränkungen – sie versteht nicht, *kann* nicht verstehen, was der Narr für sie aufgibt. Sein Publikum behandelt den Narr nicht gerade zimperlich: „The fool we stripped to his foolish hide“²⁴⁹³; die Frau lässt ihn fallen: „Which she might have seen when she threw him aside [...] / ([...] So some of him lived but the most of him died)“²⁴⁹⁴.

*And it isn't the shame and it isn't the blame
That stings like a white-hot brand.
It's coming to know that she never knew why
(Seeing, at last, she could never know why)
And never could understand!*²⁴⁹⁵

Die Frau macht ihren Narren zum Gespött der Welt und lässt ihn fallen, als er für sie nicht mehr von Nutzen ist, alles aufgegeben hat, seinen Besitz und seinen Ruf. Und natürlich *kann* sie nicht verstehen – sie handelt nur naturgemäß. Sie ist Körper, nicht Geist.

²⁴⁸⁷ Dijkstra, S. 117.

²⁴⁸⁸ Ebd.

²⁴⁸⁹ Ebd.

²⁴⁹⁰ Kipling, Rudyard: The Vampire. In: Kipling, Rudyard: The Complete Verse. With a Foreword by M. M. Kaye. London 1990, Zeile 3.

²⁴⁹¹ Kipling, Zeile 4.

²⁴⁹² Kipling, Zeilen 4–5.

²⁴⁹³ Kipling, Zeile 18.

²⁴⁹⁴ Kipling, Zeilen 20–22.

²⁴⁹⁵ Kipling, Zeilen 24–28.

Eben dieses Szenario wiederholt sich auch in dem Stummfilm „A Fool There Was“ (1915, Regie Frank Powell). Die Schauspielerin Theda Bara, mit bürgerlichem Namen Theodosia Burr Goodman (1885–1955), spielte die Rolle der weiblichen Verführerin, im Film *The Vampire* genannt. Sie wählt sich den aus wohlhabender Familie stammenden, mit einer unschuldig reinen Frau verlobten John Schuyler aus, um ihn sich mit Haut und Haar zum Untertan zu machen. In einem Interview zu ihrer Rolle bezog sich Theda Bara auf Swinburnes Gedicht „Laus Veneris“ (1866).²⁴⁹⁶ In diesem langen Gedicht werden Venis und Adonis für die Viktorianische Zeit ungewöhnlich sexualisiert dargestellt. Adonis beschreibt seine eher passiv hinnehmende Liebe für die aktiv begehrende Venus, verstrickt sich so sehr in Angst und Begehren, dass er sich in manchen Strophen des Gedichts sogar den Tod herbeiwünscht: „That death were not more pitiful than desire,/ That these things were not one thing and the same!“²⁴⁹⁷ Tod und Begehren sind hier also gleichgesetzt und stammen auch aus der gleichen Quelle. Venus geht in Swinburnes Gedicht eine Art Personalunion mit der tödlichen Medusa ein:

[...] the souls that were
Slain in the old time, having found her fair;
Who, sleeping with her lips upon their eyes,
Heard sudden serpents hiss across her hair.

Their blood runs round the roots of time like rain:
She casts them forth and gathers them again;
With nerve and bone she weaves and multiplies
Exceeding pleasure out of extreme pain.²⁴⁹⁸

Venus, wie Theda Baras Figur in „A Fool There Was“ kann die Seelen, die ihr verfallen sind, nach Belieben von sich werfen und wieder für sich gewinnen, sie webt ein Netz aus „pleasure out of extreme pain“²⁴⁹⁹. Der ihr verfallene Mann erfährt „a feverish famine in my veins“²⁵⁰⁰, bezeichnet sich als „most forsaken of all souls that fell;/ Me, satiated with things insatiable“²⁵⁰¹, „for whose sake the extreme hell makes mirth“²⁵⁰². Venus ist eine todbringende Frau: „all she slayeth; yea, every man but me“²⁵⁰³ und sie behält Adonis eng bei sich:

Ah, with blind lips I felt for you, and found
About my neck your hands and hair enwound,
The hands that stifle and the hair that stings,

²⁴⁹⁶ Vgl. Dijkstra, S. 358.

²⁴⁹⁷ Swinburne, Algernon Charles: *Laus Veneris*. In: *The Poems of Algernon Charles Swinburne*. Volume I. Poems and Ballads. London 1905, Zeilen 67–68.

²⁴⁹⁸ Swinburne, Zeilen 113–120.

²⁴⁹⁹ Swinburne, Zeile 120.

²⁵⁰⁰ Swinburne, Zeile 165.

²⁵⁰¹ Swinburne, Zeilen 141–142.

²⁵⁰² Swinburne, Zeile 143.

²⁵⁰³ Swinburne, Zeile 137.

I felt them fasten sharply without sound.²⁵⁰⁴

Auch hier bezieht Venus ihre Kraft nicht nur aus ihren starken Händen, die einem Mann Schaden zufügen können, sondern auch aus ihrem Haar, „that stings“²⁵⁰⁵, den Schlangen, die sie auf dem Kopf trägt. Adonis ruft in seiner Verzweiflung einen offenbar ranghöheren Gott an, der ihn befreien soll:

So that God looked upon me when your hands
Were hot about me; yea, God brake my bands
To save my soul alive [...].²⁵⁰⁶

Adonis fürchtet um seine Seele, ist aber nicht in der Lage, dem Begehren, das er für Venus empfindet, zu entfliehen, obwohl er ahnt, was für Konsequenzen sein sündhaftes Verhalten haben wird: „To have known love, how bitter a thing it is,/ And afterward be cast out of God's sight“²⁵⁰⁷. Auch Dijkstra merkt die Vielschichtigkeit der Metaphern für die Bedrohlichkeit der weiblichen Sexualität an: „Auf seiner Reise durch die erotische Topographie der Venus berührt der Dichter praktisch jede Obsession, die zur Gestaltung der vampirischen Frau in der Kultur des 20. Jahrhunderts beitrug.“²⁵⁰⁸ Auch „A Fool There Was“ zeigt einen schwachen Mann – der Film „dramatisierte John Schuylers unterdrückte, doch nicht gänzlich überwundene ‚weltliche‘, sinnliche Schwäche: seine regressive Unfähigkeit, den sexuellen Vampir des Matriarchats abzuweisen“²⁵⁰⁹. Männer, die ihr eigenes Begehren nicht im Griff haben, sind demnach nicht nur eine Gefahr für die bürgerliche Kleinfamilie. Sie sind eine Gefahr für die Menschheit überhaupt. Durch sie kann sich das rückständige System des Matriarchats erneut Zugang in die von Männern beherrschte fortschrittliche Welt verschaffen. Die sexuelle Frau, der *vamp*, wie man sie nach Theda Baras Rolle nannte, wurde nun auch auf der Leinwand die stereotype Gegenspielerin der tugendhaften, engelsgleichen, an Sex nicht interessierten Hausmutter. *Vamps* waren „mit ihrer krassen Sexualität eindeutig vermännlichte Geschöpfe“²⁵¹⁰. Im Verständnis der Zeit hat das Ausleben der Sexualität und die Aufnahme von männlichem Samen die Frau verändert. Diese Samenabsorptionstheorie nahm an, „daß nach dem Prinzip ‚Du bist, was du ißt‘ der weibliche Körper einen lebenslangen Stempel durch jeden Mann erhielt, mit dem eine Frau Geschlechtsverkehr hatte“²⁵¹¹. Der typische Vamp aus der frühen Zeit Hollywoods hatte eine dementsprechend tiefe Stimme und rauchte.²⁵¹² Dijkstra sieht in der sexuellen Frau zudem eine personifizierte „politische Drohung der

²⁵⁰⁴ Swinburne, Zeilen 317–320.

²⁵⁰⁵ Swinburne, Zeile 319.

²⁵⁰⁶ Swinburne, Zeilen 329–331.

²⁵⁰⁷ Swinburne, Zeilen 410–411.

²⁵⁰⁸ Dijkstra, S. 359.

²⁵⁰⁹ Dijkstra, S. 56.

²⁵¹⁰ Dijkstra, S. 39.

²⁵¹¹ Dijkstra, S. 285.

²⁵¹² Vgl. Dijkstra, S. 272.

wirtschaftlich ausgebeuteten sozialen Klasse“²⁵¹³. Diese phallischen Frauen entstammten niederen Gesellschaftsschichten und erkaufen sich mit ihrem Körper Zugang zu höheren Kreisen, setzten diese so einem degenerativen Effekt aus; sie waren „Raubtiere, die sich in weiblichen Körpern verbergen, sozial Degenerierte: Sozialisten.“²⁵¹⁴ Der Kuss, mit dem Theda Bara ihren wohlhabenden weißen Mann in Besitz nahm, schockierte das damalige Publikum enorm. Die Darstellung des Küssens war auf der Leinwand noch weitgehend tabu und Baras Spiel wirkt auch auf den heutigen Zuschauer noch bedrohlich:

Dies war nicht nur der Biß eines fiktiven Vampirs, sondern die Beschwörung der tödlichen Attacke eines kannibalistischen Ursurpators. [...] Theda Baras schamlose Plünderung eines zivilisierten Männermundes verletzte daher mehr als ein dramatisches Tabu. [...] [H]ier war eine Frau, die tatsächlich einen Mann vergewaltigte.²⁵¹⁵

In späteren Filmen gab es zwei übliche Methoden, um den *vamp* wieder zu sozialisieren – entweder wurde sie durch den männlichen Helden aus einer durch ihr Verhalten ausgelösten Krise gerettet oder aus anderem Grund zur sittsamen Verlobten des Helden bekehrt.²⁵¹⁶ Überhaupt machte sich an der Figur des *vamps* ein merkwürdiges Paradox bemerkbar: Die tugendhafte Frau war zwar gut, aber praktisch unsichtbar. Der *vamp* erhielt die gesamte Aufmerksamkeit des Kinopublikums.²⁵¹⁷ Diese Figur verkörperte Tod und Verderben und wurde gleichzeitig verteufelt und gefeiert. Auch heute noch haben die Schauspielerinnen, die hauptsächlich *vamps* verkörperten, die höheren Wiedererkennungswerte. In seiner Studie „Das Böse ist eine Frau“ warnt Dijkstra allerdings auch davor, im *vamp* ein Vorbild für die heutige Zeit zu sehen. Die ideologische Bedeutung dieser Figur werde vergessen:

Die heutigen Theoretiker und Theoretikerinnen, die die sexuelle Vampirin in ihren Entwürfen einer „weiblichen Identität“ als „positive“ Kraft wiederzubeleben suchen, werden sich ebenfalls in den frühen Jahren dieses Jahrhunderts wiederfinden. Letztlich entstehen so nur sadomasochistische Machtphantasien. Denn wer das Vampir-Bild weiblicher Sexualität als positives Rollenmodell akzeptiert, übernimmt auch die aggressiven Prinzipien der um die Jahrhundertwende stattfindenden Geschlechterkämpfe.²⁵¹⁸

Was dem Bild des Vampirs und der Vampirin tatsächlich zu Grunde liegt, werden wohl wenige Anhänger der *Gothic*-Bewegung bewusst repräsentieren wollen. Es drängt sich eher der Eindruck auf, dass die meisten von ihnen sich in einem Bilderdschungel bewegen, in dem Bedeutungen hinter dem Image zurückstehen. Dass die scheinbare sexuelle Freiheit der Vampirin mit einem sehr

²⁵¹³ Dijkstra, S. 337.

²⁵¹⁴ Dijkstra, S. 39.

²⁵¹⁵ Dijkstra, S. 20.

²⁵¹⁶ Vgl. Dijkstra, S. 214.

²⁵¹⁷ Vgl. Dijkstra, S. 375.

²⁵¹⁸ Dijkstra, S. 333f.

begrenzten Spielfeld und sehr klaren Regeln einhergeht, verblasst neben den Morbiditäten und Empfindsamkeiten, die sich ab den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts im Genre des Vampirromans finden.

3. 3. 2. 5 Das Universum der Vampire: Anne Rices „Interview with the Vampire“

In ihren „Vampire Chronicles“ eröffnet Anne Rice ab 1976 ein neues Spielfeld für die Figur des Vampirs.²⁵¹⁹ In „Interview with the Vampire“ (1976), dem ersten Roman der zehnbändigen Reihe, lässt sie das Monster selbst zu Wort kommen und sich als hypermenschlich präsentieren. Im New Orleans der 1970er erzählt dieser seine Lebensgeschichte einem jungen Reporter, offenbar, um der Öffentlichkeit ein anderes, von Reue und Schmerz geprägtes vampirisches Leben zu präsentieren: Der junge amerikanische Plantagenbesitzer Louis ist nach dem Tod seines Bruders des Lebens überdrüssig und begegnet 1791 dem Vampir Lestat, der seiner Bitte ihn zu töten, nachkommt – „a tall fair-skinned man with a mass of blond hair and a graceful, almost feline quality to his movements“²⁵²⁰. Bereits in der ersten Begegnung mit dem Vampir wird die raubtierhafte Erscheinung erwähnt. Louis ist „spellbound by the sheer beauty of his appearance“²⁵²¹. Vampir zu sein, ist für Louis vom ersten Augenblick auch mit der Gewalt gegenüber Menschen verbunden. Noch in seiner menschlichen Form hilft er Lestat einen Leichnam so zuzurichten, dass seine Frau glaubt, er sei von Räubern erschlagen worden: „As we beat the body, bruising the face and the shoulders, I became more and more aroused. Of course, you must realize that all this time the vampire Lestat was extraordinary. He was no more human to me than a biblical angel.“²⁵²² Er bittet den Vampir, ihn zu töten – doch obwohl er diese Bitte ausspricht, wehrt er sich heftig gegen den Biss, der die erste Station seiner Verwandlung darstellt; er „trashed against him wildly. I dug my boot into his chest and kicked him as fiercely as I could, his teeth stinging my throat“²⁵²³ – „he lay down beside me now [...], his movement so graceful and so personal that at once it made me think of a lover. I recoiled. But he put his right arm around me and pulled me close to his chest.“²⁵²⁴ Louis' Vampirwerdung ist mit einem gewaltsamen Liebesakt zu vergleichen. Tatsächlich sind Vampire in Rices Version des Vampirismus nicht mehr sexuell aktiv; ihre gesamte libidinöse Energie wird auf den Tötungsakt verwendet. Der sterbende Louis scheint diese Energie am eigenen Leib zu spüren: „I remember that the movement of his lips raised the hair all over my body, sent a shock of sensation through my body that

²⁵¹⁹ In diesem Teilkapitel sollen nicht die gesamten „Vampire Chronicles“ besprochen werden, lediglich der erste Band der Reihe, „Interview with the Vampire“ (1976), wird an dieser Stelle analysiert, da der Fokus nicht im Wesentlichen auf dem Plot selbst liegt, sondern auf der Konzeption von Vampirismus, die Rice darstellt. Mit allen weiteren Romanen, die Reihen entstammen, wird ebenso verfahren.

²⁵²⁰ Rice, Anne: Interview with the Vampire, London 1994, S. 16.

²⁵²¹ Rice, S. 20.

²⁵²² Ebd.

²⁵²³ Rice, S. 21.

²⁵²⁴ Rice, S. 22.

was not unlike the pleasure of passion ...“²⁵²⁵ Louis wird nicht durch den bloßen Biss zum Vampir, er muss selbst Lestat Blut trinken. Auch Dracula zwingt Mina, aus der Wunde auf seiner Brust zu trinken, ein Vorgang, der bei Lucy allem Anschein nach nicht stattfand. In dieser Vereinigung schlagen die Herzen des saugenden Louis und des gebenden Vampirs zusammen: „The sound grew louder and louder until it seemed to fill not just my hearing but all my senses [...]“²⁵²⁶ Rices Vampire haben nicht nur einen Herzschlag, sie atmen auch, sie sind also immer noch Lebewesen, wenn auch den Menschen körperlich überlegen. Louis allerdings, der sich vom Tod und der Vampirwerdung auch eine Veränderung seines geistigen Zustands gewünscht hatte, wird herb enttäuscht. Er muss feststellen, dass die Trauer, sein zauderndes, passives Wesen und sein Grauen vor dem Schmerz eben nicht durch eine reuelose, raubtierhafte Natur ersetzt worden sind, sondern durch seine neue Situation extrem verschärft werden. Louis befindet sich plötzlich in einem Abhängigkeitsverhältnis zu Lestat, das in allen Beschreibungen mit einer unglücklichen Ehe gleichzusetzen ist. Er muss all sein weltliches Gut mit Lestat teilen, der sich Louis wohl auch zum größten Teil wegen des Reichtums seiner Familie als Gefährten erwählt hatte, und erkennen, dass Lestat auf all die Fragen, die ihn so brennend interessieren, keine befriedigenden Antworten geben kann. Lestat „lost [...] his spell“²⁵²⁷, aber Louis ist dennoch „hopelessly locked to him“²⁵²⁸. Die Jagd auf menschliches Leben ist zu Louis' Natur geworden und das Trinken von Blut verschafft ihm ekstatische Gefühle. Louis befindet sich nun in einer extremeren Version des Viktorianischen Lustdilemmas. Sein unbedachter Wunsch den Schmerz, den er in der Welt empfand, zu vernichten, hat ihn zu einem Mann gemacht, der gemäß den Viktorianischen Weiblichkeitsvorstellungen funktioniert. Seine neue Natur ist von einem unbändigen Durst getrieben, ist in eine primitive Urnatur zurückgefallen, während sein Geist der eines sensiblen, nach Vergeistigung strebenden Mannes bleibt. Mit Entsetzen stellt er fest, dass sein Lehrer in dieser neuen Situation keinerlei solche Skrupel kennt:

Lestat killed humans all the time, sometimes two or three a night, sometimes more. He would drink from one just enough to satisfy a momentary thirst, and then go on to another. [...] A fresh young girl, that was his favourite for the first of the evening; but the triumphant kill for Lestat was a young man. [...] they [young men, C. K.] represented the greatest loss to Lestat, because they stood on the threshold of the maximum possibility of life.²⁵²⁹

Lestat hat die bisexuelle Natur des Vampirs scheinbar bereits in seiner menschlichen Seinsform besessen. Er scheint den Widerspruch, den Louis in seiner Existenz empfindet, nicht zu bemerken. Lestat ist das Raubtier, ist die weiblich konnotierte Urnatur, die stets nach dem größten Verlust giert, nach der

²⁵²⁵ Rice, S. 23.

²⁵²⁶ Rice, S. 24.

²⁵²⁷ Rice, S. 30.

²⁵²⁸ Rice, S. 41.

²⁵²⁹ Rice, S. 47.

„maximum possibility of life“²⁵³⁰ und damit voll und ganz der bedrohlichen Weiblichkeit entspricht, wahrscheinlich um so bedrohlicher, da diese Weiblichkeit im Körper eines Mannes daher kommt. Louis fasst Lestats Einstellung zum Vampirsein treffend zusammen: „Being a vampire for him meant revenge. Revenge against life itself.“²⁵³¹ Louis wehrt sich gegen die neuen Lüste, die auf ihn einstürmen. Er lebt von Tierblut, distanziert sich von seinem Lehrer und von seiner Art des Vampirseins, bis er in einem von der Pest befallenen Haus ein fünfjähriges Mädchen findet, das ausgehungert neben seiner toten Mutter kauert. In diesem Moment überkommt Louis nicht nur die unterdrückte Gier nach Blut, sondern auch das Mitleid für das Mädchen. Beides überwältigt die Urnatur:

For four years I had not savored a human; for four years I hadn't really known; and now I heard her heart in that terrible rhythm, and such a heart – not the heart of a man or an animal, but the rapid, tenacious heart of the child, beating harder and harder, refusing to die [...].²⁵³²

Mit einem Kind konfrontiert, kann Louis sich auch deshalb nicht zurückhalten, weil das Erbeuten von Kindern so eng mit der vampirischen Natur zusammenhängt. Das „Negativ der nährenden Mutter“²⁵³³ verfolgt selbst Rices Vampir noch. Auch er entscheidet sich in diesem Moment dafür, „the maximum possibility of life“²⁵³⁴ zu stehlen. Lestat überrascht seinen Schüler, der sich bislang gegen seine Lehren verschlossen hatte, mit dem sterbenden Kind und quält ihn mit seinem Triumph über Louis' zaghaften Geist. Louis muss erkennen, dass er trotz der Jahre, die er als Vampir verbrachte, immer noch kein vollständiger Vampir geworden ist:

[T]he killing of anything less than a human being brought nothing but a vague longing, the discontent which had brought me close to humans, to watch their lives through glass. I was no vampire. And in my pain, I asked irrationally, like a child, Could I not return? Could I not be human again?²⁵³⁵

Als Louis daraufhin beschließt, seinen Lehrer zu verlassen, holt Lestat das halbtote Mädchen, Claudia, zu sich und verwandelt auch sie in einen Vampir – wie eine Frau, die ihren Mann durch ein gemeinsames Kind zum Bleiben zwingen will: „I want a child tonight. I am like a mother ... I want a child!“²⁵³⁶ Hier wandelt sich ausgerechnet Lestat zu einer nährenden Mutter, dem Idealbild der Viktorianischen Weiblichkeit, wenn auch mit Hintergedanken. In seinem Wunsch, den Familienverband aufrechtzuerhalten, ignoriert er sogar die drohenden Konsequenzen: Claudia wird nur geistig erwachsen werden, nie

²⁵³⁰ Ebd.

²⁵³¹ Rice, S. 51.

²⁵³² Rice, S. 83.

²⁵³³ Volckmann, S. 155.

²⁵³⁴ Rice, S. 47.

²⁵³⁵ Rice, S. 97.

²⁵³⁶ Rice, S. 98.

körperlich. Lestat schafft eine perverse Version der bürgerlichen Kleinfamilie auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert. Louis will sich widersetzen, doch er erinnert sich an die Ekstase, die er mit dem Kind in den Armen fühlte:

I remembered the powerful beating of her heart against mine and I hungered for it, hungered for it so badly I turned my back on her in the bed and would have rushed out of the room had not Lestat held me fast [...]. [...] I could feel again that ecstasy of being pressed to her, her little heart going and going.²⁵³⁷

Louis' Verhältnis zu Claudia ist von Anfang an von einer tiefen Ambivalenz geprägt. Es erfüllt mehrere Funktionen gleichzeitig: „Father and Daughter. Lover and Lover.“²⁵³⁸ Nach 65 Jahren, als Claudia ihren kindlichen Körper hasst und Lestat für das Monster, das er durch sie erschaffen hat, beschließt sie ihn, ihre Mutter also, zu töten. Sie bringt ihm, der sie stets davor gewarnt hatte, von den Toten zu trinken, zwei mit Absinth und Laudanum getötete Jungen, die sich durch die Drogen noch lebendig anfühlen. Sie, die die Natur der ‚negativen Mütterlichkeit‘ am eigenen Leib erfahren hat, löst den Reflex in Lestat ganz bewusst aus, um ihn mit seinen eigenen Mitteln für ihre Existenz zu bestrafen. Zwar gelingt es Claudia nicht, Lestat tatsächlich umzubringen, aber sie und Louis können vor ihm nach Europa fliehen, wo sie nach anderen Vampiren suchen und als Paar zusammenleben können. In den Bauerndörfern Osteuropas finden sie allerdings keine Vampire ihrer eigenen Art, nur „mindless corpse[s]“²⁵³⁹, „all too familiar with their wagging, bovine heads, their haggard shoulders, their rotted, ragged clothing“²⁵⁴⁰. Diese Vampire sind geistlos, tierisch und können Louis mit seinen Fragen „my own divided nature“²⁵⁴¹ betreffend, nicht helfen. Erst in Paris begegnet er dem Vampir Armand, der Anführer einer Gruppe von Vampiren, die ein Theater betreiben. Louis wird von Armands Art sofort magisch angezogen. Er spürt das Alter des noch sehr jung aussehenden Vampirs und bemerkt dessen gelassene Art, mit seinem Vampirsein umzugehen: „that vampire with the auburn hair, that detached one“²⁵⁴². Claudia, die Angst hat, von Louis für diesen so wissend scheinenden Vampir verlassen zu werden, sucht sich selbst eine menschliche Frau als zukünftige Gefährtin aus, die sie von Louis zur Vampirin verwandeln lässt. Louis sträubt sich heftig gegen diesen Wunsch, aber Claudia überzeugt ihn: „Give her to me so she can care for me, complete the guise I must have to live!“²⁵⁴³ Sie zwingt ihn, ihr eine richtige Mutter zu geben, keine pervertierte Version wie Lestat. Somit zwingt sie auch Louis zur Umkehr, nämlich zu einem sorgenden Vater für sie zu werden, die Rolle des Liebhabers loszulassen, gerade gegen seinen ausdrücklichen Willen, gerade gegen seine Angst, auch das letzte Bisschen Menschlichkeit zu verlieren. So wiegt er das Unrecht, das er und Lestat an Claudia verübt haben, wieder auf.

²⁵³⁷ Rice, S. 100f.

²⁵³⁸ Rice, S. 112.

²⁵³⁹ Rice, S. 212.

²⁵⁴⁰ Ebd.

²⁵⁴¹ Rice, S. 88.

²⁵⁴² Rice, S. 244.

²⁵⁴³ Rice, S. 287.

Für die Schaffung des weiblichen Vampirs opfert Louis den letzten Teil des männlichen Geistes: „[W]hat died tonight in this room was not that woman. [...] What has died in this room tonight is the last vestige in me of what was human.“²⁵⁴⁴ Er verliert den letzten menschlichen Rest männlicher Selbstbeherrschung gegen den weiblichen Urtrieb, gerade indem er sich einer menschlich idealen männlichen Rolle entsprechend verhält, das ist die schmerzhaft Ironie dieser Geschichte. Claudia, deren Existenz von den Pariser Vampiren als Verstoß gegen ihre Art gewertet wird, wird wenig später von ihnen mit ihrer neuen Mutter getötet. Man kann dies als Sieg der vampirischen Natur über die Versuche lesen, in der vampirischen Existenz eine Art Gnadenzustand herzustellen.

In Armand findet Louis eine andere Art von Lehrer, nachdem er sich an den Pariser Vampiren für Claudias Tod gerächt hat. Armand, der im 15. Jahrhundert in Venedig zum Vampir wurde, nimmt Louis einige Illusionen, aber er schenkt ihm auch den Sinn für eine Verpflichtung gegenüber menschlichem Leben: „Because if God doesn't exist we are the creatures of highest consciousness in the universe. We alone understand the passage of time and the value of every minute of human life.“²⁵⁴⁵ Und weil Louis nun seine ganzen Ängste bestätigt findet („It was as I'd always feared, and it was as lonely, it was as totally without hope.“²⁵⁴⁶), gibt er es auf, sich gegen das zu wehren, für das er sich einst entschieden hatte:

And then I finally surrendered. I turned to Armand again and let my eyes penetrate his eyes, and let him draw close to me as if he meant to make me his victim, and I bowed my head and felt his firm arm around my shoulder.

[...]

„Yes“, I said softly to him, „that is the crowning evil, that we can even go so far as to love each other, you and I. And who else would show us a particle of love, a particle of mercy? Who else, knowing us as we know each other, could do anything but destroy us? Yet we can love each other.“²⁵⁴⁷

In „Interview with the Vampire“ ist es nicht so sehr die Liebe zwischen zwei Männern oder einem Kind und einem Mann, die eine Übertretung darstellt, sondern die entsetzlichen Bedingungen einer Existenz, für die sich Louis einst selbst entschieden hat. Die vampirische Existenz verdreht und verletzt alle menschlichen Ideale, untergräbt alle Bestrebungen, Sinn und Trost aus einer Situation zu ziehen und kann doch nicht anders, als Menschen zu faszinieren und zur Nachahmung anzuregen. Louis selbst verfehlt das Ziel, das er mit seinem Interview anstrebte. Der junge Mann, dem er seine Geschichte erzählt, bittet ihn nun selbst, er solle ihn zum Vampir machen. Louis, der alles dafür getan hat, dass die Figur des Vampirs seine entsetzliche Anziehungskraft verliert, resigniert: „I've failed“, he sighed, smiling still. „I have completely failed

²⁵⁴⁴ Rice, S. 295.

²⁵⁴⁵ Rice, S. 256.

²⁵⁴⁶ Rice, S. 257.

²⁵⁴⁷ Rice, S. 342.

...“²⁵⁴⁸ Tatsächlich übt Louis’ Erzählung mit all ihren Darstellungen des Kampfes der Moral und des Geistes gegen die Natur noch heute einen eigenartigen Sog aus. Anne Rice selbst, die streng katholisch erzogen wurde, kehrte 1998 zu ihrem Glauben zurück²⁵⁴⁹ und widmete ihr Schaffen seit 2002 ganz Jesus Christus. In einem Essay, das ihre früheren Werke betrifft, stellt sie klar, dass sie davon absieht, sich von diesen Romanen zu distanzieren, da diese das christliche Weltbild eher bestätigten und Teil ihrer Reise zurück zum Glauben seien.²⁵⁵⁰ Die Figur des Vampirs sei 1976 von ihr benutzt worden, um das menschliche Dilemma zugespitzt darzustellen, als Metapher für den Ausgestoßenen und des Suchenden. Rice betont, dass es 1976 noch keine *goth scene* gab, keine Vampirliteratur in Amerika veröffentlicht wurde und dass sie sich entschieden dagegen wehrt, dass ihre Bücher nur wegen der Bezeichnung „Vampir“ als Unterhaltungsliteratur für die Szene oder als unchristliche Literatur gelten.²⁵⁵¹ Diese autobiografischen Äußerungen decken sich mit dem Konzept von Vampirismus, das in diesem Teilkapitel aus dem Roman „Interview with the Vampire“ herausgearbeitet wurde. Rices Vampir ist kein neuartiges Wesen, er entstammt den gleichen sinnfeindlichen, im Grunde misogynistischen Konzepten wie Bram Stokers „Dracula“ oder Theda Baras Darstellung des *vamps*.

3. 3. 2. 6 Chick lit meets the Vampire in Charlaine Harris’ „Dead until Dark“

Der Begriff *chick lit* bezeichnet „a contemporary publishing phenomenon“²⁵⁵²: Literatur, die in allen Aspekten auf ein junges weibliches Publikum abgestimmt ist, im Wesentlichen auf arbeitende Single-Frauen. „Every aspect of such books, from the colour and design of the cover to where and how they are advertised, follows rigidly prescribed gender lines.“²⁵⁵³ Im Fall von Charlaine Harris’ „Dead Until Dark“ (2001) kann man von einer Mischform aus *chick lit* und Vampirgenre sprechen. Dieser erste Roman der „Sookie Stackhouse Novels“²⁵⁵⁴ gibt sich, im Gegensatz zu „Interview with the Vampire“ damit zufrieden, ganz und gar unterhaltsam zu sein. Das ist in diesem Fall überraschend erfrischend, denn der Unterhaltungswert ergibt sich im Wesentlichen aus der durch den begehrenden weiblichen Blick geprägten Perspektive der Protagonistin. Der Vampir erscheint hier von Anfang an als Objekt des Begehrens, sein eigenes Begehren ist zwar ebenfalls enorm, wird aber dem Blick der menschlichen Figur untergeordnet. Harris’ Konzeption des Vampirismus geht von einem positiven Weiblichkeitsbild

²⁵⁴⁸ Rice, S. 366.

²⁵⁴⁹ Vgl. Anne Rices offizielle Website: <http://www.annerice.com/Chamber-Biography.html>, Stand vom 18. September 2012.

²⁵⁵⁰ Vgl. <http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html>, Stand vom 18. September 2012.

²⁵⁵¹ Vgl. ebd.

²⁵⁵² Gill, Rosalind: Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad. In: Benwell, Bethan (Hg.): Masculinity and Men’s Lifestyle Magazines. Oxford u. a. 2003, S. 34–56, hier S. 51.

²⁵⁵³ Ebd.

²⁵⁵⁴ Seit 2008 vom amerikanischen Fernsehsender HBO unter dem Titel „True Blood“ als sehr erfolgreiche Fernsehserie ausgestrahlt.

aus, zwar finden sich auch hier die üblichen Bezüge zum Sadomasochismus, aber im Gegensatz zu den bisher analysierten Texten ist die weibliche Figur zwar selbst ständig bedroht, aber nie von ihrer eigenen Natur, die durch den Biss des Vampirs auszubrechen droht. Vermutlich ist dies einer eher oberflächlichen Behandlung des Vampirismus zu verdanken, so werden aber auch Freiräume für neue Konzepte geschaffen. In der Version der Wirklichkeit, die Harris mit ihren „Sookie Stackhouse Novels“ zeigt, sind die Vampire vor zwei Jahren an die Öffentlichkeit getreten und haben ihre Existenz bestätigt, nachdem japanische Forscher ein künstliches Blut auf den Markt brachten, das es ihnen erlaubt, sich nicht länger von Menschen ernähren zu müssen. Die Ich-Erzählerin Sookie Stackhouse ist eine junge hübsche Frau, die in einer Bar arbeitet und Gedanken lesen kann. Berufsbedingt ist es relativ wahrscheinlich, dass sie irgendwann einem Vampir begegnet: „We had all the other minorities in our little town – why not the newest, the legally recognized undead?“²⁵⁵⁵ Es gibt sogar eine „politically correct theory“²⁵⁵⁶, die Vampirismus gesellschaftlich akzeptabler machen soll: „[T]hat this guy was the victim of a virus that left him apparently dead for a couple of days and thereafter allergic to sunlight, silver, and garlic [...]“²⁵⁵⁷ Vampire sind Thema in Talkshows, in Zeitungen und Teil der neusten Untergrundszenen. Vampirblut wird mittlerweile als Droge gehandelt: „Since vampire blood was supposed to temporarily relieve symptoms of illness and increase sexual potency [...], there was a huge black market for genuine, undiluted vampire blood.“²⁵⁵⁸ Vampire werden selbst zu Opfern von Menschen, die mit Vampirblut gefüllte Phiole „for as much as two hundred dollars apiece“²⁵⁵⁹ verhöckern. Und so rettet die resolute Sookie Stackhouse den ersten Vampir, den sie trifft, vor den „Drainers“²⁵⁶⁰. Da sie Gedanken lesen kann (in ihrem Fall eher Fluch als Gabe), hat sie die Gefahr erkannt, in der der Vampir Bill Compton, Überlebender des Amerikanischen Bürgerkriegs, schwebt. Als in ihrer kleinen Stadt, Bon Temps in Louisiana, ein Serienmörder umgeht, der Frauen tötet, die Sex mit Vampiren hatten (sogenannte „fang-banger“²⁵⁶¹), gerät Sookie in den Sog der Ereignisse und immer tiefer in die Gesellschaftsstruktur der Vampire von Louisiana. Da alle Bewohner der Stadt, mit Ausnahme ihrer Familie, sie bereits für verrückt halten, scheint es ihnen nur natürlich, dass Sookie mit Bill Compton zusammenkommt, dabei hat das nur einen einzigen Grund. Da Bill bereits tot ist, kann sie seine Gedanken nicht hören: „It was like having to listen to the radio all the time, to stations you didn’t get to select, and then suddenly tuning in to a wavelength you couldn’t receive. It was heaven.“²⁵⁶² Tatsächlich sorgt diese spezielle Gabe dafür, dass das Kräfteverhältnis zwischen Sookie und Bill nahezu ausgeglichen ist. Zwar muss sie, wenig später, selbst von

²⁵⁵⁵ Harris, Charlaine: *Dead Until Dark*. New York 2008, S. 1.

²⁵⁵⁶ Harris, S. 2.

²⁵⁵⁷ Ebd.

²⁵⁵⁸ Harris, S. 6.

²⁵⁵⁹ Ebd.

²⁵⁶⁰ Ebd.

²⁵⁶¹ Harris, S. 22.

²⁵⁶² Harris, S. 12.

Bill vor den wütenden „Drainers“²⁵⁶³ gerettet und durch eine Dosis seines Blutes gestärkt werden, aber die Beziehung zwischen ihnen ist nicht als Täter/Opfer-Verhältnis angelegt. Da Vampire theoretisch die Möglichkeit haben, sich nicht mehr von menschlichem Blut ernähren zu müssen, beschränkt sich ihr Drang zu beißen meist auf den sexuellen Akt. Im Gegensatz zu Rices Vampiren sind Harris' Vampire Menschen insofern näher, als dass Sex noch existiert und ähnlich funktioniert wie im menschlichen Stadium und ferner, da sie weder atmen noch einen Herzschlag besitzen. Abgesehen von der sexuellen Funktion sind sie also tatsächlich tot, trotz der politisch korrekten Theorien. Spannend an Harris' Behandlung des Vampirismus ist, dass Menschen, die Vampire wirklich als Vampire cool finden, belächelt werden. Für Vampire, die Bars betreiben, sind sie ein zahlungskräftiges Publikum, das, ähnlich wie im römischen Zirkus, mit Brot und Spielen bei Laune gehalten wird:

The bar was full. The human clients were divided among vampire groupies and tourists. The groupies (fang-bangers, they were called) were dressed in their best finery. It ranged from the traditional capes and tuxes for the men to many Morticia Adams rip-offs among the females. The clothes ranged from reproductions of those worn by Brad Pitt and Tom Cruise in *Interview with the Vampire* to some modern outfits that I thought were influenced by *The Hunger*. Some of the fang-bangers were wearing false fangs, some had painted trickles of blood from the corners of their mouths or puncture marks on their necks. They were extraordinary, and extraordinarily pathetic.²⁵⁶⁴

Harris spielt auf der gesamten Klaviatur der „Vampirkultur“; bereits auf der ersten Seite des Romans wird Anne Rice im Zusammenhang mit dem Süden Amerikas erwähnt. Aber Sookie ist deshalb mit einem Vampir zusammen, weil sie es mit keinem denkenden Mann aushalten könnte, nicht weil sie die Filme oder die Kostüme schätzt. Sie muss sich aus beruflichen Gründen mit dem Nachtleben befassen und nicht, weil sie einen inneren Drang verspürt, sich mit gefährlichen Wesen einzulassen. In Harris' Konzept gibt es, wie in vielen Vampirromanen, nebenbei auch noch Platz für andere übernatürliche Lebewesen, wie Gestaltwandler, Werwölfe, Hexen, Feen und Mänaden. Harris' Menschen leben in einem Kosmos von unentdeckten Lebewesen, dementsprechend gibt es viele Geheimnisse zu bewahren. Die menschlichen Figuren sind fast alle hart arbeitende Kleinstädter, keine gelangweilten Aristokraten oder beeindruckbaren Teenager. Obwohl viele Vampire sich dem „mainstreaming“²⁵⁶⁵ verschrieben haben, ist die Verbindung zwischen Nahrung und Sex bei ihnen so ausgeprägt, dass der Biss (auch der gegenseitige) zu einer neuen, für Menschen erlebbaren sexuellen Spielart wird. Passenderweise sind die Fangzähne von Harris' Vampiren normalerweise „retracted“²⁵⁶⁶ und nur bei Erregung „extended“²⁵⁶⁷. Neben der vampirischen Sexualität verblassen

²⁵⁶³ Harris, S. 6.

²⁵⁶⁴ Harris, S. 101f.

²⁵⁶⁵ Harris, S. 101.

²⁵⁶⁶ Harris, S. 11.

²⁵⁶⁷ Harris, S. 206.

menschliche sexuelle Orientierungen. In Harris' Büchern ist gleichgeschlechtliches Begehren nicht nur bei Menschen, sondern genauso selbstverständlich bei Vampiren präsent und wird nicht hervorgehoben. Das Besondere an Harris' „Sookie Stackhouse Novels“ ist neben ihrer Unterhaltsamkeit eben dieses bunte Panorama der Sexualitäten, das umso reichhaltiger wird, desto mehr übernatürliche Spezien Sookie kennenlernt; allerdings reagieren nicht alle Menschen in ihrer Umgebung so tolerant wie sie selbst. Auf der Jagd nach dem Serienmörder erfährt Sookie, dass die Einwohner der Stadt nur allzu gern einen Vampir für die Gräueltaten verantwortlich machen wollen und in den nächsten Bänden der Serie spielt eine quasi-religiöse Gruppe, die „Fellowship of the Sun“, eine große Rolle, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Vampire zu vernichten. Diese Romanreihe mag den Vampirismus, wie oben bereits angemerkt, oberflächlich behandeln, dafür gibt sie reichlich Anschauungsmaterial für den menschlichen Umgang mit Minderheiten her: es gibt beleidigende Bezeichnungen für Vampire, Witze, Ausgrenzungsversuche, aber auch Prostituierte, die sich auf Vampire spezialisiert haben, Hotelketten und Fluglinien für vampirische Bedürfnisse, sowie einen florierenden Drogenmarkt. Durch ihre Gabe und ihre zupackende Art wird Sookie zu einem (teilweise eher widerwilligen) Helfer der Vampirgemeinde von Louisiana und zu einem Menschen, der von ihren vampirischen Bekannten eher beschützt als bedroht wird und die sie selbst schützen hilft. Nebenbei interessiert sie sich *chick lit*-typisch für Kleidung, Schuhe, ihren Vorgesetzten und kitschige Romane, geht aber ohne zu zögern mit einer Eisenkette auf die „Drainers“²⁵⁶⁸ los. Ihr begehrender Blick, der sich auf die potentiellen *love interest*-Kandidaten richtet, wird gleichzeitig mit quasi-weiblicher Schamhaftigkeit zu vertuschen versucht, dennoch folgt der Leser diesem Blick und ist sehr wohl in der Lage, fehlende Worte gedanklich zu ersetzen. Als ihr Vorgesetzter, der Gestaltwandler Sam Merlotte, als Hund verwandelt in ihr Schlafzimmer gerät und wenig später nackt neben ihr erwacht, kommt diese Technik deutlich erkennbar zum Einsatz: „He was kneeling in front of me. The wirey red-gold hair of his head was duplicated on his chest and trailed in a line down to ... I shut my eyes again.“²⁵⁶⁹ Für diesen begehrenden Blick wird die Protagonistin aber nicht zur Verantwortung gezogen, im Laufe der Romanserie wird ihm sogar immer mehr Platz eingeräumt. Die sexuell begehrende und aktive Frau wird hier, auch *chick lit*-typisch, positiv bewertet. Dieses Konzept von begehrender Weiblichkeit wird aber im letzten in diesem Kapitel besprochenen Vampirroman, trotz einiger bemerkenswerter Ähnlichkeiten der Figurenkonstellation, zugunsten einer christlichen Neu-Viktorianischen Auffassung von Sexualität aufgegeben.

²⁵⁶⁸ Harris, S. 6.

²⁵⁶⁹ Harris, S. 251.

3. 3. 2. 7 Der Vampir als moralisch überlegener Mann in Stephenie Meyers „Twilight“

Stephenie Meyers Romanreihe um den Vampir Edward und den menschlichen Teenager Bella wird programmatisch unter das Bibelzitat aus der Genesis, 2:17 gestellt: „But of the tree of knowledge of good and evil, thou shalt not eat of it: for in the day that thou eatest thereof thou shalt surely die.“²⁵⁷⁰ Diese indirekte Ermahnung, Entscheidungen genauestens abzuwägen, wird in ihren Romanen immer und immer wieder dargestellt. Die vierbändige Reihe war auch in Deutschland monatelang auf allen Bestsellerlisten vertreten, trotz der miserablen deutschen Übersetzung. Der erste Band, „Twilight“ (2005), führt den Teenager Bella aus dem sonnigen Phoenix in die kalte, stets neblige oder verregnete Kleinstadt Forks, in der Nähe der Westküste Nordamerikas, da sie von nun an bei ihrem Vater leben wird. Der Umzug ist mit einigen Gewissensbissen verbunden: „How could I leave my loving, erratic, harebrained mother to fend for herself?“²⁵⁷¹ Bereits zu diesem frühen Zeitpunkt wird eine weibliche Figur, die auch noch im engsten Verhältnis zur Protagonistin steht, mit drei Adjektiven verbunden, die auch für Bella zum Programm werden, sobald sie richtig verliebt ist. Bella ist eine Figur, die vor allem auf Identifikation für den unsicheren Teenager geschrieben ist, kein typischer blonder Cheerleader, sondern die blasse Außenseiterin, dabei aber gerade noch attraktiv genug, um kein Unbehagen zu erregen:

[...] I was ivory-skinned, without even the excuse of blue eyes or red hair, despite the constant sunshine [in Phoenix, C. K.]. I had always been slender, but soft somehow, obviously not an athlete [...]. [...] I didn't relate well to people my age. Maybe the truth was that I didn't relate well to people, period.²⁵⁷²

Eine ihrer Hauptsorgen ist, aufzufallen: „My plain black jacket didn't stand out, I noted with relief. [...] At least my skin wouldn't be a standout here.“²⁵⁷³ Wenn Bella ein Talent hat, ist es, sich körperlich in Schwierigkeiten zu begeben, hinzufallen oder von gefährlichen Männern bedroht zu werden. Da sie sich in allem bemüht, so normal wie möglich zu sein, und deshalb auch keine großen Überraschungen hergibt, wird Edward, „devastatingly, inhumanly beautiful“²⁵⁷⁴, bereits nach knapp 15 Seiten eingeführt. Er und seine Geschwister, die dieselbe Schule besuchen wie Bella, sind ebenfalls Außenseiter, „clearly not accepted“²⁵⁷⁵. Edward behandelt Bella, als habe sie sich etwas zu Schulden kommen lassen: „He stared at me again, meeting my eyes with the strangest expression on his face – it was hostile, furious.“²⁵⁷⁶ Dieser „antagonistic stare“²⁵⁷⁷ wird von einer eindeutigen Körperhaltung begleitet: „He was leaning away from me, sitting on

²⁵⁷⁰ Zit. in Meyer, Stephenie: Twilight. London 2009, Vorblatt.

²⁵⁷¹ Meyer, Stephenie: Twilight. London 2009, S. 4.

²⁵⁷² Meyer, S. 9.

²⁵⁷³ Meyer, S. 13.

²⁵⁷⁴ Meyer, S. 17.

²⁵⁷⁵ Meyer, S. 19.

²⁵⁷⁶ Meyer, S. 20.

²⁵⁷⁷ Ebd.

the extreme edge of his chair and averting his face like he smelled something bad.“²⁵⁷⁸ Bella, die Edward natürlich attraktiv findet, ist bestürzt: „It was impossible that this stranger could take such a sudden, intense dislike to me.“²⁵⁷⁹ Während andere Jungen der Schule sich tatsächlich für sie zu interessieren scheinen, benimmt sich Edward, je nach Aussehen seiner Pupillen, entweder sehr ablehnend oder gerade noch höflich und ist extrem darauf bedacht, jeden Körperkontakt zu vermeiden. Bella führt ihre plötzliche Beliebtheit auch auf ihr körperliches Unvermögen zurück: „Possibly my crippling clumsiness was seen as endearing rather than pathetic, casting me as a damsel in distress.“²⁵⁸⁰ Diese Rolle, die sich Bella hier selbst zuschreibt, ist tatsächlich eine adäquate Beschreibung der Figur. Als Edward sie vor einem heranrollenden Wagen rettet und so seine unnatürliche Kraft unter Beweis stellt, findet auch er sich in die Rolle des kontinuierlichen Retters und Beschützers ein. Bella verliebt sich in ihn: „I was consumed by the mystery Edward presented. And more than a little obsessed by Edward himself. Stupid, stupid, stupid.“²⁵⁸¹ Auffällig ist, dass der verbale Schlagabtausch, den Edward herausfordernd, auch durchaus witzig anstrebt, stets zu Ungunsten Bellas ausfällt und die Hierarchie dieses Paares, das langsam ein Liebespaar wird, ausgezeichnet widerspiegelt. Die Adjektive, mit denen Edwards Sprechen beschrieben wird, sind fast alle unsympathisch: häufig sagt er etwas „smugly“²⁵⁸², er „snicker[s]“²⁵⁸³ und lässt sich von Bellas Ärger über seine Art nicht beeindrucken: „It felt like the heat of my anger should physically burn him, but he only seemed more amused.“²⁵⁸⁴ Immerhin lässt er sich darauf ein, ihr näherzukommen: „It would be more ... *prudent* for you not to be my friend’, he explained. ‚But I’m tired of trying to stay away from you, Bella.“²⁵⁸⁵ Bellas Verdacht, dass Edward ein Vampir ist, wird langsam dringender, sie recherchiert im Internet und findet den Eintrag „*Stregoni benefici: An Italian vampire, said to be on the side of goodness, and a mortal enemy of all evil vampires*. It was a relief, that one small entry, the one myth among hundreds that claimed the existence of good vampires.“²⁵⁸⁶ Tatsächlich gehört Edward zu einer Gruppe von Vampiren, die sich selbst „vegetarians“²⁵⁸⁷ nennt und sich von Tierblut ernährt: „It doesn’t completely satiate the hunger – or rather thirst. But it keeps us strong enough to resist. Most of the time.“²⁵⁸⁸ So erklärt Edward Bella seine außergewöhnliche Lebensweise. Im Gegensatz zu anderen Vampiren kann er tagsüber das Haus verlassen, aber er „can’t go out in the sunlight“²⁵⁸⁹. Edward eröffnet Bella auch, dass er Gedanken lesen kann, nur Bellas nicht:

²⁵⁷⁸ Ebd.

²⁵⁷⁹ Meyer, S. 23.

²⁵⁸⁰ Meyer, S. 46.

²⁵⁸¹ Meyer, S. 57.

²⁵⁸² Meyer, S. 53.

²⁵⁸³ Meyer, S. 70.

²⁵⁸⁴ Ebd.

²⁵⁸⁵ Meyer, S. 72. Hervorhebung im Original.

²⁵⁸⁶ Meyer, S. 117. Hervorhebungen im Original.

²⁵⁸⁷ Meyer, S. 164.

²⁵⁸⁸ Ebd.

²⁵⁸⁹ Meyer, S. 165.

„[M]aybe your mind doesn't work the same way the rest of theirs do [...].“²⁵⁹⁰ Bella ist ganz und gar menschlich, Edward ganz und gar übermenschlich. Das Kräfteverhältnis ist hier, im Gegensatz zu „Dead until Dark“ eindeutig geregelt. Mit Edward erhält Bella „my perpetual savior“²⁵⁹¹, dessen Stimme „low, but full of authority“²⁵⁹² ist und der diese Autorität eines höheren über ein niedrigeres Wesen, trotz aller Liebe, verbal deutlich zum Ausdruck bringt: „„Drink“, he ordered. I sipped at my soda obediently, and then drank more deeply, surprised by how thirsty I was.“²⁵⁹³ Bella ist erfüllt von dem Drang, Edward zu berühren. „The overpowering craving to touch him also refused to fade, and I crushed my fists safely against my ribs until my fingers were aching with the effort“²⁵⁹⁴ – „He was too perfect, I realized with a piercing stab of despair. There was no way this godlike creature could be meant for me.“²⁵⁹⁵ Natürlich klappt es doch, allerdings mit Einschränkungen. Er lässt sich anfassen, nachdem er sich an das Gefühl gewöhnt hat – und er erläutert Bella, weshalb er sich ihr gegenüber anfangs so gemein verhalten hat: „„To me, it was like you were some kind of demon, summoned straight from my own personal hell to ruin me. The fragrance coming off your skin ... I thought it would make me deranged that first day.““²⁵⁹⁶ Bella indes verhält sich so, wie ihre Mutter: „loving, erratic, harebrained“²⁵⁹⁷ und „filled with compassion for his suffering, even now, as he confessed his craving to take my life“²⁵⁹⁸. Edward vergleicht ihre Situation als Paar mit dem Löwen und dem Lamm, Bella nennt sich selbst ein „stupid lamb“²⁵⁹⁹, Edward sich selbst „a sick, masochistic lion“²⁶⁰⁰. Als Bella ihn das erste Mal küsst und sich ganz in diesem Moment auflöst, reagiert Edward ablehnend:

What neither of us was prepared for was my response. Blood boiled under my skin, burned in my lips. My breath came in a wild gasp. My fingers knotted in his hair, clutching him to me. My lips parted as I breathed in his heady scent. Immediately I felt him turn to unresponsive stone beneath my lips. His hands gently, but with irresistible force, pushed my face back.²⁶⁰¹

Edward hält die Hand über die sexuellen Ressourcen. Später wird er sich zwar wenigstens küssen lassen, aber Geschlechtsverkehr bleibt unmöglich. In einer Vampir-Spezialausgabe der Zeitschrift *Space View* werden sowohl das Buch „Twilight“ als auch der Film (Regie Catherine Hardwicke), der 2008 in die amerikanischen Kinos kam, ausführlich besprochen und obwohl man sich

²⁵⁹⁰ Meyer, S. 157.

²⁵⁹¹ Meyer, S. 144.

²⁵⁹² Ebd.

²⁵⁹³ Meyer, S. 147.

²⁵⁹⁴ Meyer, S. 192.

²⁵⁹⁵ Meyer, S. 224.

²⁵⁹⁶ Meyer, S. 236.

²⁵⁹⁷ Meyer, S. 4.

²⁵⁹⁸ Meyer, S. 238.

²⁵⁹⁹ Meyer, S. 240.

²⁶⁰⁰ Ebd.

²⁶⁰¹ Meyer, S. 247.

bemüht, differenziert an die Romane und den Film heranzugehen, überwiegt die Begeisterung für die Liebesgeschichte:

Wir leben in einer Gesellschaft, in der die Sexualität den Hauch des Verbotenen, des Tabus verloren hat. Und das ist eigentlich gut so. Aber die Offenheit hat auch ihre Schattenseiten. [...] Das Thema war ausgereizt, es ist alles thematisiert worden, was sich thematisieren ließ. Die Tabus fielen, es kehrte Beliebigkeit ein. Bei all dem Sex aber blieb ein Aspekt vernachlässigt: Die Romantik.²⁶⁰²

So kann man sich den Erfolg der Romanreihe sicher auch erklären. Stephenie Meyer erfand „in einer Welt, in der es keine sexuellen Tabus mehr gibt, einfach ein neues“²⁶⁰³. Viele Kritiken, die zum ersten Roman herauskamen hätten „mit verwunderlicher Verbissenheit [darauf, C. K.] eingehämmert“²⁶⁰⁴, dass die Autorin überzeugte Mormonin, und selbstauferlegte Enthaltsamkeit „altbacken, überholt und lächerlich“²⁶⁰⁵ sei. Dieser Kniff aber habe es Meyer erlaubt „eine dauerhafte Atmosphäre der sexuellen Anspannung [zu kreieren, C. K.], die ja letztlich nur dadurch funktioniert, dass die beiden ihre Triebe dauernd bekämpfen müssen“²⁶⁰⁶. Das ist sicherlich richtig. Nur übersieht diese Interpretation (die ja auch für Fans des Vampirgenres, und potentielle Fans der Romane geschrieben wurde), dass die Geschichte nicht nur illustriert, „dass es für jedes gewöhnliche Mädchen einen überirdisch schönen Seelenverwandten gibt, der nur sie allein begehrt und der ihr wiederholt versichert, alles andere als durchschnittlich zu sein“²⁶⁰⁷. Sie glorifiziert auch Kontrollabgabe, Fremdbestimmung und eine Beziehung, bei der die beiden Teilhaber auf so unterschiedlichen Kräfteebenen stehen, dass das dargestellte Frauenbild leider aus dem misogynistisch geprägten 18. und 19. Jahrhundert stammen muss. Die Figur des Edward selbst wurde 1901 geboren, ist also zeitlich nah genug am Viktorianismus, um diese überholten Verhaltensweisen auszuüben. Würde dies im Roman differenzierter dargestellt, hätte die Geschichte nur gewinnen können. So aber bleibt Edward in eindeutiger männlicher Kontrollsituation und alle Verführung geht vom Weibe aus (wohlgemerkt: unbewusst – es ist ihre Natur!). Dabei wäre gegen das Thema Enthaltsamkeit eigentlich auch nichts einzuwenden, schließlich ist dieses Vorbild eher eine enorme Entlastung für die meisten Mädchen, die z. B. durch die Lektüre von Teeniezeitschriften „unter enormen Druck gesetzt werden“²⁶⁰⁸. Teenager allgemein werden heute schon im Alter von 11 oder 12 Jahren mit sexuellen Themen konfrontiert, für die sie oft

²⁶⁰² *SpaceView Special: Vampire*. Nr. 09037. Königswinter 2009, S. 44.

²⁶⁰³ *SpaceViewSpecial*, S. 5.

²⁶⁰⁴ Ebd.

²⁶⁰⁵ Ebd.

²⁶⁰⁶ Ebd.

²⁶⁰⁷ Ebd.

²⁶⁰⁸ Kahlweit, Cathrin: Dünn, schön und Sex mit 12. Teenagerzeitschriften setzen vor allem junge Mädchen unter Druck. In: Neumann-Braun, Klaus und Richard, Birgit (Hg.): *Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt*. Frankfurt a. M. 2005, S. 225–226, hier S. 226.

noch nicht bereit sind und die sie sogar ängstigen.²⁶⁰⁹ Die Folgen sind z. B. Störungen der seelischen Entwicklung:

In der Zunahme von Essstörungen wie Bulimie und Anorexie bei immer jüngeren Mädchen, aber auch in der Zunahme des bei Teenagern immer populäreren Ritzens sehen Mediziner ein Indiz für das gestörte Verhältnis vieler Kinder zu ihrem Körper. Bilder von mageren Teenie-Stars, retuschierte Fotos von Mädchen mit prallen Brüsten und ohne Pickel erwecken in Teenagern ohnehin das Gefühl nicht attraktiv zu sein.²⁶¹⁰

So werden auch Trends wie die totale Intimirasur besorgt beobachtet.²⁶¹¹ Ein Artikel in der *ZEIT* im Juli 2009 stellt die Problematik dar:

„Erstmals entwickelt sich eine allgemeingültige, für weite Schichten der Bevölkerung verbindliche Intimästhetik“, stellt der Leipziger Medizinsoziologe Elmar Brähler fest. „Eine bis dato primär zur Privatsphäre zählende Körperzone – die Schamregion – unterliegt fortan einem Gestaltungsimperativ.“²⁶¹²

In der Zeitschrift *Bravo* gibt es die Rubrik *Bodycheck*, in der sich nackte Teenager selbst fotografieren: dort „sind normal behaarte Jungs und Mädchen inzwischen die Ausnahme“²⁶¹³. Allein, dass es diese Rubrik gibt, übt Druck aus. Dass immer mehr Teenager sich diesem nicht länger unterwerfen wollen, erklärt den enormen Zulauf für überkonfessionell christliche Bewegungen wie True Love Waits in den USA, oder dem deutschen Pendant: Wahre Liebe Wartet. In seinem Begleitbuch zur deutschen Bewegung „Be different: Wahre Liebe wartet ... Du bist es wert!“ (2003) stellt Michael Müller fest, dass Sexualität durchaus zerstörerische Kräfte freisetzt: „Sie kann dort Wunden schlagen, wo wir sie aus dem geschützten Rahmen herausreißen, für den sie geschaffen wurde“²⁶¹⁴ – „Sexualität wurde losgelöst von einem verbindlichen Verständnis und immer stärker mit spontanem Erlebnischarakter ausgestattet.“²⁶¹⁵ Die Bewegung Wahre Liebe Wartet lässt ihre Mitglieder einen Vertrag unterschreiben: „Mit Gottes Hilfe verspreche ich ab heute vor Gott, mir selbst, meiner Familie, meinen Freunden und meinem zukünftigen Ehepartner, bis zum Tag meiner Heirat enthaltsam zu leben.“²⁶¹⁶ Die „voreheliche Unberührtheit“²⁶¹⁷ wird von Müller mit einer ungeöffneten Pralinenschachtel verglichen: „Der Käufer will sich einfach sicher sein – ich bin der Erste, der die Packung öffnet. Doch unter dem Schlagwort ‚Freiheit‘ wurde dieser Gedanke schrittweise in die dunkle Ecke der Prüderie und Verklemmtheit

²⁶⁰⁹ Vgl. ebd.

²⁶¹⁰ Ebd.

²⁶¹¹ Siehe auch Kapitel 1. 3.

²⁶¹² Maier, Josephina und Wüsthof, Achim: Schönheit unter der Gürtellinie. *DIE ZEIT*, 9. Juli 2009, Nr. 29.

²⁶¹³ Ebd.

²⁶¹⁴ Müller, Michael: Be different: Wahre Liebe wartet ... Du bist es wert! Holzgerlingen 2003, S. 22.

²⁶¹⁵ Müller, S. 36.

²⁶¹⁶ Müller, S. 38. Hervorhebung im Original.

²⁶¹⁷ Müller, S. 47.

gedrängt.“²⁶¹⁸ Müllers Feststellung, dass Sexualität heute durch ihre übermäßige Darstellung entwertet sei²⁶¹⁹, mag gewiss in Teilen zutreffen; auch, dass Sexualität „Wunden schlagen“²⁶²⁰ kann, wird sicher von vielen Teenagern so empfunden. Immerhin dürfen auch Mädchen und Jungen, die bereits sexuelle Erfahrungen haben, zur Bewegung beitreten. Höchst problematisch ist allerdings, dass gleichgeschlechtliches Begehren mit keiner Silbe in diesem Begleitbuch erwähnt wird. Was ist also mit Jugendlichen, die gar nicht (kirchlich) heiraten dürfen? Heißt das, sie sind zur ewigen Enthaltsamkeit verdammt? Hier findet eine Unterdrückung durch Unterlassung statt. Ein Buch, das sich an Teenager richtet, die in dieser Welt mit ihrem öffentlichen Angebot sexueller Orientierungen aufwachsen, und das die Existenz von Homosexualität verschweigt, arbeitet nicht dicht genug an der Wirklichkeit. Durch dieses Verschweigen wiederholt Müller die Mechanismen des Viktorianismus. Damit nicht genug: Er bezieht auch eindeutig Stellung zur Masturbation: „Alles was sexuell erregt, ist von Gott ausschließlich für die Ehe vorgesehen und nicht außerhalb zu suchen.“²⁶²¹ Er fordert Jugendliche auf, sich nicht mit erotischen oder pornografischen Bildern zu erregen und nennt dies – ein Wort, das nun wirklich einen unschönen Beigeschmack hat – „Gedankenhygiene“²⁶²². Mit anderen Worten: Masturbation ist tabu. Hier stellt Müller die Jugendlichen unter eine ganz andere Art von Druck. A. W. Richard Sipe stellt in seiner Studie „Sexualität und Zölibat“ (1990), die er mit amerikanischen Priestern durchführte, dar, dass auch jene, die sich vor Gott verpflichtet haben, zölibatär zu leben, dieses Gebot kaum einhalten können, es sei denn, es liegt tatsächlich eine Krankheit vor:

Obwohl sie dem Zölibatär theoretisch und formal verboten sind, zeigt meine Studie, daß sie [die Masturbationen, C. K.] selbst bei jenen häufig vorkommen, die den Zölibat in jeder anderen Hinsicht befolgen und sich aufrichtig bemühen, zölibatär zu leben.²⁶²³

Ganz richtig stellt Sipe fest: „Die Tradition, nach der die Masturbation zum König der Sünden gekrönt wird, ist schon alt. Sie ist mit dem Versuch verbunden, Macht auf dem Weg über Schuld zu etablieren.“²⁶²⁴ Indem Müller die Masturbation von Teenagern, die den „Vertrag“ des enthaltsamen Lebens unterzeichnet haben, als regelwidrig darstellt, ersetzt er die Macht des sexuellen Wettkampfs, dem ja diese Jugendlichen gerade entfliehen wollen, erneut mit der Macht der Schuld und des schlechten Gewissens, das diese Jugendlichen vielleicht wieder enger an den Glauben binden könnte. Der Vampirroman „Twilight“ arbeitet ebenfalls mit dem Enthaltsam-bis-zur-Ehe-Programm. Sollte

²⁶¹⁸ Ebd.

²⁶¹⁹ Vgl. Müller, S. 48.

²⁶²⁰ Müller, S. 22.

²⁶²¹ Müller, S. 70.

²⁶²² Müller, S. 74.

²⁶²³ Sipe, Richard A. W.: Sexualität und Zölibat. Aus dem Amerikanischen von Ingrid Proß-Gill. Paderborn u. a. 1992, S. 86.

²⁶²⁴ Sipe, S. 188.

Bella Edward jemals zu nahe kommen, hätte dies tatsächlich tödliche Konsequenzen für sie, daher ist Enthaltsamkeit aus bloßer Notwendigkeit gegeben. Aber Meyer „zeigt, dass Enthaltsamkeit nicht bedeutet, sich in einer Klosterzelle zu verkriechen und die Sexualität aus dem Leben zu verbannen. ‚Biss zum Morgengrauen‘ [der deutsche Titel, C. K.] trieft regelrecht vor erotischer Spannung.“²⁶²⁵ Natürlich gäbe es sonst keine Geschichte, die auch nicht-christliche Teenager gefangen nehmen könnte. „Twilight“ stellt es geschickter an als Müllers Buch zur Bewegung. Meyer erlaubt sexuelle Spannung, auch bei ihren Lesern und tatsächlich ist es nicht verwerflich, ein Enthaltsamkeits-Vorbild für heutige Teenager zu bieten. Allerdings wäre eine Protagonistin, die dem heutigen Teenager ein positiveres Bild von sich selbst vermitteln könnte, ein wichtiger Schritt gewesen – weg von der sich im Vampirgenre immer wieder wiederholenden Verteufelung der weiblichen Natur.

3. 3. 2. 8 Zusammenfassung und Fazit

Im Gang durch die Jahrhunderte lässt sich feststellen, dass das Vampirgenre, obwohl äußerlich innovativ und auf der Höhe der Zeit scheinend, innerlich noch immer die Werte vertritt, die es bereits zur Wende zum 19. Jahrhundert so populär gemacht hat. Im Wesentlichen ist der Vampirmythos die Illustration der gefräßigen weiblichen Natur, von der eine tödliche Bedrohung für den männlichen Geist ausgeht, da dieser durch die Verführung des Weiblichen in eine Regression zum Urtrieb verstrickt werden und so zu Fall gebracht werden soll. Der Vampirmythos ist also auch auf der zweiten Ebene der Texte die Darstellung eines Kampfes zwischen zwei Polaritäten – nicht immer ist das Opfer tatsächlich das Opfer (so ist z. B. Lucy Westenra in „Dracula“ zwar oberflächlich betrachtet Draculas Opfer, durch ihre eigene Natur aber ist sie selbst gefährdet und gefährlich für alle Männer und Kinder, die sich ihr nähern). Bei der Analyse der hier vorliegenden Texte wurde herausgearbeitet, dass eine Entfernung von diesem Grundmuster meist zulasten der Tiefgründigkeit des Textes geht und vielleicht ist es auch schier unmöglich, etwas Neues aus dem Genre zu machen, ohne die grundlegenden Strukturen zu verletzen. Besonders deutlich fällt auf, dass die Zuwendung zur weiblichen Natur als dem Bösen dem *angel of the house*-Konzept entgegensteht, das z. B. von Goethe und Dickens²⁶²⁶ ausgearbeitet wurde. Die Darstellung von „richtiger“ und „falscher“ Weiblichkeit findet sich aber ebenso sehr in von Frauen verfassten Romanen wieder, die Tugend bzw. *goodness* als den Maßstab des Weiblichen benutzen.²⁶²⁷ Betrachtet man Geschlechtszugehörigkeit als eine der wichtigsten Grundlagen der menschlichen Identität (der Ansatz, den die Mehrzahl der hier betrachteten Texte vertritt), so ist es erschreckend, dass gerade zu Beginn des 21. Jahrhunderts die grundlegende Verderbtheit der weiblichen Natur, die den Mann auch heute noch fahrlässig zur Sünde verführt, ein solches Interesse und solche Zustimmung hervorrufen kann. Es ist zu bemerken, dass selbst zu Beginn des zweiten

²⁶²⁵ *SpaceViewSpecial*, S. 5.

²⁶²⁶ Siehe Kapitel 2. 1. 4.

²⁶²⁷ Siehe Kapitel 2. 1. 3.

Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts Frauen, die sich dafür entscheiden, keine Kinder zu gebären (oder denen es aus biologischen Gründen nicht möglich ist), mit *vamp*-artigen Adjektiven belegt und behandelt werden, als hätten sie es versäumt, ihre natürliche Aufgabe wahrzunehmen. Die Vampirthematik lässt sich in vielerlei Hinsicht auf unsere Lebenswirklichkeit übertragen – vielleicht ist es an der Zeit, vom puren Unterhaltungswert abzusehen (der zweifelsfrei besteht) und genauer hinzusehen, was sich hinter dieser Literatur, die sich ja besonders an junge Frauen und junge Männer richtet, verbirgt.

3.3.3 Jugendliteratur

In diesem Kapitel werden Jugendromane behandelt, die nach 2000 erschienen sind, aufgeteilt in zwei Texte, die männliche und zwei Texte, die weibliche gleichgeschlechtliche Liebe behandeln. Eine Ausnahme ist Miriam Münteferings Roman „Flug ins Apricot“ (1999), der aber 2003 und 2008 neu aufgelegt wurde. Keiner der vier Romane ist als dezidiert autobiografisch, also erkennbar als ‚Selbsterzählung‘ ausgewiesen, aber bis auf „Pias Labyrinth“ werden alle Texte in der ersten Person erzählt und nehmen auf diese Weise Bezug auf den festgelegten Rahmen einer *coming out*-Narration und auf die implizite Erwartungshaltung des Lesenden, an der Geschichte eines geglückten *coming out* teilzuhaben.²⁶²⁸ Diese vier Texte, die sich vornehmlich an Jugendliche richten, spielen deshalb mit

eine[m] besonderen Identitätsdiskurs, der ein Feld vielfältiger Beziehungen zwischen Macht und Individuum auf eine einfache Differenz reduziert, nämlich homo/hetero. Identität wirkt dabei nicht nur beschreibend, sondern normativ, denn sie verpflichtet ihre Träger nach außen zur distinktiven Abgrenzung, nach innen zur Harmonisierung. Identität lässt sich somit als verinnerlichte Regulierungsweise verstehen, welche die Subjekte dazu anhält, freiwillig die identitätsstiftende Differenz aufrechtzuerhalten. Sie tun dies nicht nur, indem sie sich zu ihr bekennen, sondern auch, indem sie das identitätsstiftende Begehren identisch reproduzieren. Sie lassen sich auf diese mühevollen Selbstdisziplinierung ein, weil die eigene Wahrheit dabei auf dem Spiel steht. Denn ein Widerspruch in der eigenen Identität fügt dem Subjekt eine fundamentale und bedrohliche Kränkung zu.²⁶²⁹

So verstanden bedeutet ein *coming out* „weniger als einen Ausbruch aus der Normalität als das Überwechseln von einer Norm in die nächste“²⁶³⁰. Volker Woltersdorff macht in seiner Studie „Coming out – Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung“ (2005) darauf aufmerksam, dass der *Queerbegriff* einerseits „eine Verstärkung bestimmter Normalisierungstendenzen“²⁶³¹ bewirken kann, andererseits aber auch die Möglichkeit bietet, sich zu der „performative[n] Selbsttechnologie des Coming-out“²⁶³² in „kritisch-ironische und produktive Distanz“²⁶³³ zu setzen: „[Q]ueer [artikuliert, C. K.] eine tiefe Skepsis gegenüber dem normativen Erzählmuster des Coming-out und problematisiert die Zwänge und Grenzen, denen eine auf Anerkennung und Erfolg ausgerichtete Coming-out-Politik unterliegt.“²⁶³⁴ Im Zusammenhang mit der Jugendliteratur, die üblicherweise von erwachsenen Autoren und Autorinnen an Jugendliche gerichtet wird, gewinnen diese Zwänge

²⁶²⁸ Vgl. Woltersdorff, S. 35.

²⁶²⁹ Woltersdorff, S. 35.

²⁶³⁰ Woltersdorff, S. 175.

²⁶³¹ Woltersdorff, S. 99.

²⁶³² Ebd.

²⁶³³ Ebd.

²⁶³⁴ Woltersdorff, S. 101.

und Grenzen des *coming out* an Brisanz, erhalten Texte mitunter den Charakter einer unverschleierte Handlungsanweisung. Zieht man in Betracht, dass eines der auffälligsten Anliegen von Jugendkultur allgemein die Repräsentation und Inszenierung einer „Abgrenzung gegenüber der Erwachsenenwelt“²⁶³⁵ ist, ergibt sich ein problematisches Spannungsfeld zwischen Authentizitätswünschen einerseits und (mitunter hilfreichen) Performanzanleitungen andererseits. Die normativ wirkende Struktur des *coming out* kann so gleichzeitig als *Sicherheit* vermittelnde Handlungsanleitung oder als beengende Kategorisierung empfunden werden. Im folgenden Kapitel soll untersucht werden, wie die ausgewählten vier Jugendromane mit diesem Dilemma umgehen.

3. 3. 3. 1 „[A] familiar packaging of misinformation“²⁶³⁶: *Finn und das Meer*

Meg Rosoffs Jugendroman „What I Was“ (2007), der im Mai 2009 die Jugendbuchauszeichnung LUCHS der Zeitung DIE ZEIT erhielt²⁶³⁷, ist ein ungewöhnlich komplexer Roman. Erzählt wird aus der Rückschau die Beziehung zweier Jungen. Im Jahr 1962 erhält der Ich-Erzähler Hilary von seinen Eltern die letzte Chance. Nachdem er bereits von mehreren Schulen geflogen ist, wird er von seinem Vater nach St. Oswald gebracht, einer *boarding school* in der Nähe der Küste von East Anglia. Das erklärte Ziel ist, „his miserable failure of a son“²⁶³⁸ zu einem „useful member of society“²⁶³⁹ zu machen. Hilary inszeniert sich als Antiheld: „[...] I’m not one of those heroes who attracts admiration for his physical attributes.“²⁶⁴⁰ Und doch sehnt er sich danach, ein Held zu sein. In St. Oswalds tritt er in das System der *public school* ein, begibt sich freiwillig in die Rolle des Freaks. Er hasst Sport; bei dem Versuch, sich vor dem Dauerlauf zu drücken, begegnet er an der Küste einem Jungen, der ihn sofort in seinen Bann schlägt. Finn ist „unbearably beautiful and I had to turn away, overcome with pleasure and longing and a realization of life’s desperate unfairness“²⁶⁴¹. In Finn sieht Hilary „a fantasy version of myself“²⁶⁴². Nicht nur auf Finns Schönheit ist er neidisch, besonders auch auf dessen Selbständigkeit. Finn geht nicht zur Schule. Er wohnt allein in einer Hütte, die zu Flutzeiten vom Festland abgeschnitten ist, er verdient seinen Lebensunterhalt auf dem Markt und versorgt sich mit Fisch aus dem Meer, das ihn umgibt. Hilary erfährt, dass es bereits seit längerer Zeit „rumours of a boy who lived by himself on the coast“²⁶⁴³ gibt. Bereits zu Anfang des Romans ist Hilary bemüht, die Gefühle zu erklären, die er für Finn

²⁶³⁵ Maase, Kaspar: Jugendkultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart und Weimar 2003, S. 40–45, hier S. 40.

²⁶³⁶ Rosoff, Meg: *What I Was*, London u. a. 2007, S. 98.

²⁶³⁷ In Deutschland unter dem Titel „Damals, das Meer“ 2009 veröffentlicht.

²⁶³⁸ Rosoff, S. 4.

²⁶³⁹ Ebd.

²⁶⁴⁰ Rosoff, S. 7.

²⁶⁴¹ Rosoff, S. 19.

²⁶⁴² Rosoff, S. 18.

²⁶⁴³ Rosoff, S. 23.

entwickelt. Finn ist „my fantasy“²⁶⁴⁴: „Please don’t get the wrong impression from my use of the word ‚fantasy‘. I didn’t long to see him *in that way*. It wasn’t even that I longed to *see* him so much as to *be* him [...]“²⁶⁴⁵ Hilary beginnt, Finn zu beobachten, zu verfolgen. Der Junge ist für Hilary untrennbar mit der Landschaft verbunden, die sie beide umgibt und zu Hilarys Fantasielandschaft wird: „He [Finn, C. K.] might have been a product of spontaneous generation or emerged from the sea like Venus.“²⁶⁴⁶ Als Hilary aus Finn seine exotisch anmutende Familiengeschichte herausquetscht, ist er vollends bezaubert. Finn behauptet ihm gegenüber, seine Geburt sei nie registriert worden. Seine Mutter habe ihn schon sehr früh bekommen und ihn bei seiner Großmutter zurückgelassen. Dass es Finn offiziell gar nicht gibt, ist für Hilary die größte Faszination: „Envy was not nearly strong enough to describe what I felt.“²⁶⁴⁷ In der Schule versucht sich ein Junge namens Reese dem Außenseiter Hilary anzunähern. Reese verhält sich zu Hilary, wie Hilary sich zu Finn verhält. Während Finn Hilary sehr sehr langsam in sein Leben eintreten lässt, benimmt sich Hilary Reese gegenüber sehr unfair. Er schwärmt ihm von Finn vor, beichtet ihm von seinen verbotenen Ausflügen zum Meer, doch Reese darf Hilary nicht nahekommen, seine Ergebenheit stößt Hilary ab. Stattdessen konzentriert sich dieser ganz auf Finn. Der Text ist durchzogen mit Anspielungen auf gleichgeschlechtliche Liebe. Das Stück, das von der Schülerschaft St. Oswalds aufgeführt wird, ist Wildes „The Importance of being Earnest“, die Beziehung zwischen den beiden wird von „dreamy silence“²⁶⁴⁸ bestimmt: „Finn made tea and we sipped it and listened to the sea while this thing I didn’t dare name glowed between us.“²⁶⁴⁹ Das Meer ist Teil des Arrangements, Teil des Dings, das Hilary nicht zu nennen wagt. Dieser Satz erinnert sicher nicht zufällig an die Liebe, die ihren Namen nicht zu nennen wagt. Diese Zeile eines Gedichtes von Wildes Liebhaber Alfred Lord Douglas wurde während des Wilde-Prozesses im Gerichtssaal verlesen.²⁶⁵⁰ In der Schule gibt es bereits Gerüchte, Hilary verlasse St. Oswald, um sich mit einem älteren Mann zu treffen, „it was well known that many of our schoolmasters were middle-aged bachelors with a yen for the extramural companionship of younger boys“²⁶⁵¹ – alles in allem ist die „all-male boarding school“²⁶⁵² „the perfect setting for perversion“²⁶⁵³. Dass Hilary Finn so sehr überhöht, hat tragische Konsequenzen. Als in der Schule das Pfeiffersche Drüsenfieber umgeht, steckt sich auch Finn damit an. Hilary kommt zwar auf die Idee, dass er die Krankheit auf die Insel gebracht hat, auf der die Hütte steht,

²⁶⁴⁴ Ebd.

²⁶⁴⁵ Ebd. Hervorhebungen im Original.

²⁶⁴⁶ Rosoff, S. 27.

²⁶⁴⁷ Rosoff, S. 28.

²⁶⁴⁸ Rosoff, S. 120.

²⁶⁴⁹ Rosoff, S. 46.

²⁶⁵⁰ Vgl. Holland, Merlin: *The Real Trial of Oscar Wilde. With an Introduction and Commentary by Merlin Holland.* New York 2004.

²⁶⁵¹ Rosoff, S. 123.

²⁶⁵² Ebd.

²⁶⁵³ Ebd.

„but the fact was, *Finn did not get ill*“²⁶⁵⁴. Finn ist „mysterious and powerful as an angel“²⁶⁵⁵: „The Finn in my head was strong and fearless. Virile. Male.“²⁶⁵⁶ Die Krankheit gehört nicht zu dem Bild, das Hilarys Denken über Finn beherrscht. Er versucht sich dennoch um Finn zu kümmern, ihn zu pflegen. Als Finn hilflos und verdreckt auf seiner Matratze liegt, will Hilary ihn säubern, entdeckt das Blut auf der Matratze, obwohl Finn sich kräftig gegen Hilary wehrt: „My mind raced. I had no answer for this, for blood. There was so much of it.“²⁶⁵⁷ Auch für den Lesenden ergibt sich an dieser Stelle des Textes keine logische Erklärung. In seiner Angst um Finn ruft Hilary anonym den Notdienst an, gibt Finn damit der Öffentlichkeit preis. Aber Reese, sein eigener *stalker*, droht noch mehr Schaden anzurichten. Er folgt Hilary zum Meer und wird von der ansteigenden Flut mitgerissen. Finn wird unter Hilarys eigenem Namen im Krankenhaus aufgenommen. Als Hilary ihn besuchen will, ist er sehr irritiert: Die Krankenschwester redet die ganze Zeit von einem Mädchen, nicht von einem Jungen. Hilary führt dies zunächst auf seinen Namen zurück, der oft zu Missverständnissen Anlass bietet, doch dann erlangen sowohl er als auch der Lesende Gewissheit: Finn ist ein Mädchen. Erst 14 Jahre alt. So erklärt sich auch das Blut: Finn „was menstruating at the time of admission“²⁶⁵⁸. Hilary wird von der Polizei in Gewahrsam genommen. Die Beziehung zwischen Finn und Hilary wird von der Öffentlichkeit als pervers eingestuft: „The simple intimacy of those days at the hut gave rise to scenes of chaos and crisis.“²⁶⁵⁹ Die scheinbar perfekte, keusche, reine gleichgeschlechtliche Beziehung wird im Auge der Öffentlichkeit zur schmutzigen heterosexuellen Affäre, die Hütte zu einem Sexnest, wo Minderjährige gegen die strenge Moral der *middle class* verstoßen. Nachdem man Hilary in einem langwierigen Gerichtsprozess bescheinigt hat, dass er keine Schuld an Reeses Tod trägt, kehrt er an den Ort an der Küste zurück. Während Finn in der Obhut seiner wiedergefundenen Mutter lebt, ist es nun Hilary, der beginnt die Hütte, die stark vom Meer bedroht ist, wieder herzurichten, der Finns Platz einnimmt, ganz so wie er es sich stets erträumt hat. Er beginnt auf dem Markt zu arbeiten, „becoming what I loved“²⁶⁶⁰. Als sich eines Tages ein Mädchen für ihn interessiert, gibt Hilary die Verwandlung öffentlich zu: „My name is Finn’, I told her. It was the only time I said it out loud.“²⁶⁶¹ Bemerkenswert an Rosoffs Lösung des gleichgeschlechtlichen Dilemmas ist nicht die Rückkehr in die Heteronormativität. Es ist die Komplexität, die mit der Erkenntnis des Lesenden einhergeht, dass er sich zu sehr auf Hilary verlassen hat. Hier werden nicht nur Lesegewohnheiten hinterfragt, sondern auch die Weise, wie Figuren durch eine Erzählinstanz vermittelt werden. Tatsächlich gibt es immer wieder starke Hinweise auf Finns Weiblichkeit. Seine Schönheit ist nur

²⁶⁵⁴ Rosoff, S. 135. Hervorhebung im Original.

²⁶⁵⁵ Rosoff, S. 49.

²⁶⁵⁶ Rosoff, S. 185.

²⁶⁵⁷ Rosoff, S. 154.

²⁶⁵⁸ Rosoff, S. 172.

²⁶⁵⁹ Rosoff, S. 174.

²⁶⁶⁰ Rosoff, S. 180.

²⁶⁶¹ Rosoff, S. 197.

einer davon. Hilary dichtet ihm eine Venusgeburt an. Eines Tages, auf dem Markt, bringt Finn Hilary zu einer Wahrsagerin. In Hilarys Zukunft sieht sie „a girl“²⁶⁶², was Hilary spöttisch als heteronormativen Wunsch abtut. Aber auch er nimmt plötzlich etwas wahr:

And while I was thinking all this, a picture came into my head, of a face, not altogether human, and rippled as if separated from me by a thick plate of glass. It was a girl and I knew her the way you know someone in a dream, a familiar packaging of misinformation.²⁶⁶³

Diese Passage, die beim erstmaligen Lesen enorm irritiert, ergibt nach der Auflösung des Rätsels um Finns Geschlecht Sinn. Dieser kurze Paragraph scheint den gesamten Roman zu enthalten. Es geht hier um Hilarys „idea of a person“²⁶⁶⁴, die sein ganzes Leben beeinflusst, nicht um den/die wahre/n Finn. Diese Idee bestimmt in diesem Fall aber nicht nur Hilarys Weltsicht, sondern auch die des Lesenden. Man folgt Hilary in die Verwirrung, der Roman wird einem unter den Füßen fortgezogen, alles muss sich auch für den Lesenden neu ordnen. Die Liebesgeschichte hat mit der Rückkehr in die Heteronormativität ein abruptes Ende gefunden, obwohl sich Hilary und Finn in der Zukunft wieder begegnen werden. Hilary wird einer anderen Frau die Ehe anbieten, die ihn aber ablehnen wird, Hilary wird sehr alt werden, das Verschwinden des gesamten Küstenstreifens miterleben, auch die Schule wird nun vom Meer überspült, wie die römischen Ruinen, die Finn ihm 1962 im Meer gezeigt hat. Interessanterweise zeigt Wilhelm Trapp, der in der *ZEIT* über „What I Was“ bzw. „Damals, das Meer“ schrieb, eine andere Reaktion auf das Ende:

Als das Ende da ist, gelingt Meg Rosoff eine ganz überraschende Wende, sie löst den kunstvollen Knoten aus Geheimnissen und Irrungen, der die zerbrechliche Freundschaft der beiden Jungen für eine kurze, wundervolle Zeit zusammenhielt, in einer Weise auf, dass man nicht nur traurig, sondern fast ein wenig erleichtert ist.²⁶⁶⁵

Erleichterung aber kann eigentlich nur verspüren, wer Hilarys Liebe zu Finn als unbehaglich einstuft: „It was love, of course, though I didn’t know it then [...]“²⁶⁶⁶ Auch Trapp deutet in seiner Rezension eine mögliche Liebe an, die sich ohne das Meer nicht entwickelt zu haben scheint:

Das Meer gleicht einem Schicksalsgott, unter dessen kalten Augen sich die Freundschaft der Jungen zögerlich, tastend entwickelt. Ihre stets nur Stunden währende Gemeinschaft ist wie auf Sand gebaut. Genau deshalb erscheint jede

²⁷⁷³ Rosoff, S. 98.

²⁶⁶³ Ebd.

²⁶⁶⁴ Rosoff, S. 36.

²⁶⁶⁵ Trapp, Wilhelm: Tage voller Sehnsucht. In: *DIE ZEIT*, 14. Mai 2009, Nr. 21. Einzusehen unter <http://www.zeit.de/2009/21/L-KJ-Luchs-Rosoff>. Stand vom 18. September 2012.

²⁶⁶⁶ Rosoff, S. 49f.

Kajakfahrt zu zweit und jedes Muschelessen, jede Geste, jedes Wort und jede Berührung zwischen ihnen so kostbar wie eine in den Sand gezeichnete Liebeserklärung, die in der Flut bald zu verschwinden droht.²⁶⁶⁷

Aber zurück zur Erleichterung. Sicher verliert der Roman seine sexuelle Anspannung, sobald Finns Geschlecht offen gelegt wird. Das Gefühlschaos des Erzählers wird nun zu einem Chaos der Umstände. Finn selbst spielt keine Rolle mehr, nur Finn als Figur, von Hilary geschaffen, ist noch präsent. Auch der Lesende kennt die wirkliche Finn nicht. Er kennt nur *den* Finn, den Hilary sich erträumt, den er dem Lesenden schwärmerisch vorgeführt hat, als Sehnsuchtsprojektion, als „presence to blind me“²⁶⁶⁸ und schließlich als Filterprodukt Hilarys:

But most of all, what I wanted was to see myself through his eyes, to define myself in relation to him, to sift out what was interesting in me (what he must have liked, however insignificant) and distil it into a purer, bolder, more compelling version of myself.²⁶⁶⁹

Finns Enthronung ist für Hilary mit großen Schmerzen und Zweifeln verbunden. Am Ende gibt es ein Opfer an das Meer: Reese, den *stalker*. Reese, den Hilary nur postum positiv erinnern kann: „There was so much of me in him, and I have often wondered whether he may have been the truer friend.“²⁶⁷⁰ Reeses Liebe zu Hilary ist die wahre, Reese stirbt. Wie kann ein solches Ende Erleichterung hervorrufen? Die Rückkehr in die scheinbar klar gegliederte, heterosexuelle Welt ist für Hilary ein unglaublicher Verlust. Er wird Finn wiedersehen, aber in der Frau nie den Jungen wiederfinden, der er selbst sein wollte. Es wäre an dieser Stelle durchaus möglich, Trapps Äußerung als homophob einzustufen. „What I Was“ präsentiert eine komplexere Art von *queerness* als man es aus der Jugendliteratur gewöhnt ist. Sicher verstört die Thematik manchen Lesenden, aber wie Rosoff sie aufarbeitet, erscheint außergewöhnlich, in ihrer Unfassbarkeit sehr realitätsnah. Die leicht zugängliche Sprache, die Spannung, der trockene Humor verbergen hier bis zum aufwühlenden Ende die wahren Untiefen des Romans.

3. 3. 3. 2 „Irgendwie traf ich ständig Leute, mit denen ich nichts zu tun haben wollte“²⁶⁷¹: *Adrian und die Viktorianische Subkultur*

Im Unterschied zu „What I Was“ handelt Floortje Zwigtmans Jugendroman „Ich, Adrian Mayfield“ (2008, niederländische Originalausgabe 2005) nicht nur von der platonischen Liebe zwischen Jungen. In diesem Roman, der den belgischen Jugendliteraturpreis Golden Owl und den niederländischen Jugendliteraturpreis

²⁶⁶⁷ Trapp: Tage voller Sehnsucht.

²⁶⁶⁸ Rosoff, S. 65.

²⁶⁶⁹ Rosoff, S. 113.

²⁶⁷⁰ Rosoff, S. 194.

²⁶⁷¹ Zwigtmans, Floortje: Ich, Adrian Mayfield. Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Hildesheim 2008, S. 157.

Golden Kiss gewann, wird Sexualität außergewöhnlich offen und deutlich behandelt. Die Handlung beginnt 1894 in London. Der junge Adrian Mayfield erzählt seine Geschichte selbst: Adrian arbeitet zunächst in einem Herrenmodegeschäft in Soho. Er stammt aus einer Familie ohne nennenswerte finanzielle Ressourcen, seine Schwester Mary Ann ist ein Gaiety Girl im Theater, der Vater Alkoholiker. In seiner Anstellung macht Adrian die Bekanntschaft mit Augustus Trops, einem dicken Maler, der einen Anzug in der Farbe einer grünen Nelke bestellt und Adrians Hand bei der Anprobe in seinen Schritt drückt. Adrian ist eher verwundert als angewidert. Nichtsdestotrotz prügelt er sich wenig später mit „Pomadenheinis“²⁶⁷², die er als Sodomiter beschimpft. Er wird entlassen. Er besucht die Schauspielerkneipen mit seinem Vater, tritt mit ihm gemeinsam in Varieteshows auf. Immer wieder fliegen Vater und Sohn aus den Shows, Adrian befürchtet, dass auch er selbst eines Tages zum Alkoholiker wird. Völlig abgebrannt und verzweifelt bietet sich Adrian dem Kunstmaler „mit den etwas zu lockeren Händen“²⁶⁷³ als Modell an. Augustus Trops nimmt Adrian als Protégé auf. Er steht nun auch Vincent Farley, einem anderen Maler, Modell. Adrian und Trops sitzen zufällig im Restaurant *Willis's Rooms*, als der berühmte Liebhaber Oscar Wildes, Alfred Lord Douglas, genannt Bosie, mit seinem Vater aneinandergerät, aber noch wird Adrian Bosie nicht vorgestellt. Er lässt sich von Augustus Trops verführen und muss erkennen: „Ich hatte ein Problem, das mich mein Leben lang am Boden halten würde. Ich liebte Männer.“²⁶⁷⁴ Er wird nicht nur Aubrey Beardsley und Max Beerbohm vorgestellt, er begegnet auch Oscar Wilde – und lernt einen der „Pomadenheinis“²⁶⁷⁵ besser kennen: Charles Parker, der als Prostituiertes im Bordell Alfred Taylors arbeitet. Der Umgang mit Parker bringt Adrian auf die Idee, seinen Mangel an Geld zu beheben, indem er sich selbst prostituiert. Von den anderen Prostituierten wird er dazu angestiftet, bei einem Einbruch in Vincent Farleys Anwesen, Camelot House, mitzuwirken, wo er einst selbst Modell gestanden hatte. Er arbeitet bald wieder als Modell, als Mitglied der homosexuellen Subkultur Londons gerät er schnell an Bosie, er verliebt sich in Wildes Liebhaber, es kommt zu einer intensiven sexuellen Begegnung, die allerdings im Streit endet. Man versucht, Adrian im Fall Oscar Wilde zur Aussage zu bewegen, doch Adrian lehnt ab. Stattdessen findet er mit dem Maler Vincent Farley einen Mann, der ihn aufrichtig liebt. Der Roman endet vor dem Prozess gegen Oscar Wilde.

Bemerkenswert ist Zwigtmans Umgang mit historischen Figuren. In „Ich, Adrian Mayfield“ wird das Tableau der homosexuellen Subkultur Londons aufgebaut und damit eine Epoche reproduziert, die wesentlich zur Sichtbarmachung des „modernen Homosexuellen“²⁶⁷⁶ beigetragen hat. Adrian, respektlos und selbstbewusst, beurteilt Oscar Wilde bei seiner ersten Begegnung mit ihm eher harsch:

²⁶⁷² Zwigtmans, S. 25.

²⁶⁷³ Zwigtmans, S. 71.

²⁶⁷⁴ Zwigtmans, S. 135.

²⁶⁷⁵ Zwigtmans, S. 25.

²⁶⁷⁶ Siehe auch Kapitel 3. 2.

Jetzt stand ich dem Mann gegenüber, den ganz London kannte: durch seine Bücher und Theaterstücke, von seinen Lesungen und den unzähligen Dinners, bei denen er der Hauptgast gewesen war, und von den Artikeln in Zeitungen und Zeitschriften, und ich konnte lediglich denken: Gott, bist du hässlich!

Während ich ihm die Hand schüttelte und meinen Namen murmelte, betrachtete ich sein Gesicht, das in Form und Farbe einem Cheshire-Käse ähnelte, und sein braunes, vom Lockenstab dürr gewordenes Haar. Ein Mond!, durchfuhr es mich. Ein Mond!²⁶⁷⁷

Doch auch Adrian vergibt Wilde seine abstoßende Erscheinung „genau in dem Moment, als er zu erzählen anfing“²⁶⁷⁸. Durch Adrians Blick eröffnet sich eine neue Perspektive auf die bekannte Geschichte Wildes: die eines Prostituierten aus der Unterschicht. Adrians schnodderige Art und sein unkompliziertes Verhältnis zu seinem eigenen Körper tragen dazu bei, dass ihn der Lesende eher als einen zeitgenössischen Jungen empfindet als einen von Selbstzweifeln geschüttelten Viktorianer. Natürlich hat auch er seine Sorgen:

Ich war normal: Ich mochte Boxen, Prügeleien auf dem Olymp des Empire, Pferdewetten und Saufen, kurz alles, was jeder gesunde englische Junge gern hatte. Ich stand Samstag abends nicht stundenlang vor dem Spiegel wie dieser Haufen warmer Brüder, die wir aus dem Theater geprügelt hatten. Ich bekam keine weichen Knie vor einem bestimmten Grün, so wie Trops. Lieber Gott, was stimmte denn nicht mit mir?²⁶⁷⁹

Als er mit Augustus Trops ein sexuelles Verhältnis beginnt, wird diese körperliche Begegnung ausführlich geschildert. Trops betastet ihn wie „ein neues Spielzeug, ein Weihnachtsgeschenk“²⁶⁸⁰. Adrian entdeckt seine eigene Bereitschaft:

Ich wollte nichts mehr tun, was mit Denken zusammenhing. Hirnlos wollte ich sein, einzig noch Körper, ohne Scham, Schuldgefühl oder Bedauern. Ich willigte ein, dass er weitermachte, ohne diesbezüglich eine wirkliche Entscheidung getroffen zu haben. Manche Dinge mussten nun einmal geschehen, ob man es wollte oder nicht. [...] Ich hatte eine Erektion. Ohne darüber nachzudenken, schlang ich meine Arme um Trops' Taille und zog ihn an mich. Widerwille oder Zögern spielten jetzt keine Rolle mehr. Alles, was zählte, war, bei einem Mann zu liegen, der genauso erregt war wie ich. Und was das Übrige anging ... Mir doch so lang wie breit!²⁶⁸¹

Diese Einstellung wird ein wenig erschüttert, als er erfährt, dass „diese Fummelei“²⁶⁸² mit Trops strafbar ist. Adrian erkennt, dass er ein gewaltiges

²⁶⁷⁷ Zwigman, S. 156.

²⁶⁷⁸ Zwigman, S. 164.

²⁶⁷⁹ Zwigman, S. 62f.

²⁶⁸⁰ Zwigman, S. 103.

²⁶⁸¹ Zwigman, S. 103f.

²⁶⁸² Zwigman, S. 174.

Risiko für etwas eingegangen ist, das „nicht die große Liebe“²⁶⁸³ ist, „noch nicht einmal die Masern. Höchstens das warme, nebulöse Gefühl, das einer Erkältung voranging. Oder Juckreiz an einer Stelle des Körpers, die man selbst nicht erreichte.“²⁶⁸⁴ Dass Adrian eben nicht nur die Liebe finden, sondern auch diesen „Juckreiz“²⁶⁸⁵ empfinden darf, lässt „Ich, Adrian Mayfield“ als so ehrlich und ungeschminkt erscheinen. Die Figur des Adrian empfindet wie ein heutiger Teenager, aber eben auch wie ein Teenager des Viktorianismus. Auch seine Verliebtheit in Bosie ist alles andere als unrealistisch vergeistigt. Adrian verachtet die Freier, die er in seiner Zeit als Prostituiert kennenlernt als „versteckte Spießbürger mit einer guten Anstellung und einer alpträumhaften Angst, von ihrem Bekanntenkreis entdeckt zu werden“²⁶⁸⁶: „Ich bemerkte auch, dass die meisten dieser Männer ihr eigenes Verhalten als tadelnswert, anormal oder doch jedenfalls als sündig betrachteten.“²⁶⁸⁷ In diesem „scheue[n] Schummergebiet der heimlichen Spießer“²⁶⁸⁸ „hatte [ich, C. K.] keine Mühe, das zu tun, was sie von mir verlangten, konnte es aber nie mit Sinnen, Leib und Gliedern genießen, wie ich es in meinen Träumen bei Thomas oder selbst bei Trops getan hatte“²⁶⁸⁹. Ganz anders ist sein Verhältnis zu Bosie. Von „diese[m] blonden Kometen“²⁶⁹⁰ angeheuert, ergibt sich Adrian einem Traum von sinnenerfüllender, gleichberechtigter Liebe. Er und Bosie schlafen in einem Hotelzimmer miteinander, nackt trinken sie Champagner und essen Kaviar: „Ich war sein Liebchen, sein Mädchen, seine Hure heute Nacht. Es machte mir nichts aus. Ich hatte noch nie jemanden so sehr zu lieben gewagt.“²⁶⁹¹ Bosie flüstert ihm sogar das Gedicht ins Ohr, in der die Liebe, die ihren Namen nicht zu nennen wagt, ihren Auftritt bekommt: „Ich hörte verträumt zu, weit weg in seiner idealen Welt, wo die Tränen um das, was nicht ausgesprochen werden durfte, nach Honig schmeckten. In seinen Worten war alles schön, weich, süß, erhaben, war Schande Schönheit und Liebe.“²⁶⁹² Dieser Liebestraum endet abrupt: Bosie will mit Adrian den ganzen nächsten Tag verbringen, Adrian aber muss seine Schwester zum Arzt begleiten. Bosie bekommt einen Wutanfall, wirft mit einer Bürste nach Adrian: „Ich schlug die Hände vors Gesicht, als hätte er mich geschlagen. Der Wutausbruch kam vollkommen unerwartet. Ich hatte es nach heute Nacht für unmöglich gehalten, dass er jemals so eine rasende Wut auf mich haben könnte.“²⁶⁹³ Bosie beschimpft Adrian als Hure, Adrian gibt zurück: „„Halt’s Maul, du bist um kein Haar besser als ich, Lord-leck-mich-am-Arsch!““²⁶⁹⁴ Bosie, empört über den Ton, den ein Unterschichtslümmel ihm gegenüber

²⁶⁸³ Zwigtmann, S. 175.

²⁶⁸⁴ Ebd.

²⁶⁸⁵ Ebd.

²⁶⁸⁶ Zwigtmann, S. 313.

²⁶⁸⁷ Ebd.

²⁶⁸⁸ Zwigtmann, S. 314.

²⁶⁸⁹ Ebd.

²⁶⁹⁰ Zwigtmann, S. 156.

²⁶⁹¹ Zwigtmann, S. 404.

²⁶⁹² Zwigtmann, S. 405.

²⁶⁹³ Zwigtmann, S. 406f.

²⁶⁹⁴ Zwigtmann, S. 407.

anzuschlagen wagt, steigert sich immer weiter in seine Wut hinein, bis er schließlich damit droht, Adrian umzubringen. Adrian flüchtet brüllend aus dem Hotelzimmer:

„Lord Alfred ist ein warmer Bruder! Lord Alfred ist ein warmer Bruder!“, schrie ich durch den Flur. Ein Herr mit einer Zeitung unter dem Arm, der gerade um die Ecke kam, bremste schockiert seinen Schritt. Ich bückte mich, um meine Hose hochzuziehen.

„Ich habe gerade einen Lord gefickt“, sagte ich, während ich an ihm vorbeiging.²⁶⁹⁵

Adrians Chuzpe macht ihn sympathisch, sein Weg zu einer Existenz als homosexueller Mann im beginnenden Zeitalter der Moderne versorgt die Leserschaft mit dem Rollenvorbild eines Jugendlichen, der sich weder den Mund, noch die Sinnlichkeit verbieten lässt und schlägt zugleich einen Bogen zu jener Epoche, in der sich einer der prominentesten homosexuellen Männer aller Zeiten bewegte. Adrians Liebesgeschichte mit Vincent Farley ist zudem eine Art invertierter Dorian-Gray-Plot. Im Gegensatz zu „What I Was“ ist *queerness* in „Ich, Adrian Mayfield“ kein Element, das auf die Darstellung zurückwirkt. Es ist vielmehr ein historischer Roman, der durch eine frische, ungewöhnliche Perspektive neue Seiten einer oft behandelten Epoche ins Licht rückt. In gewisser Weise geht „Ich, Adrian Mayfield“, das ja die Identitätsproblematik bereits in seinem deutschen Titel aufzeigt, an die Wurzeln des heutigen *queeren* Selbstbewusstseins zurück, indem es das *setting* des modernen Homosexuellen jugendgerecht aufarbeitet und somit auf Anschluss- und Identifikationsmöglichkeiten hinweist.

3. 3. 3. 3 „Ich dachte, ich empfinde so wegen meines Vaters“²⁶⁹⁶: Pia versucht sich anzupassen

Ebenso wie „Ich, Adrian Mayfield“ erzählt „Pias Labyrinth“ (2003) die Entwicklung einer *queeren* Identität. Pia befindet sich, ganz im Gegensatz zu Adrian, in der Situation, dass sie ein zutiefst gestörtes Verhältnis zur Sexualität hat. Von ihrem Vater missbraucht, ins Internat gesteckt und sich selbst überlassen, hält sie dieses tiefe Trauma für den Grund, weshalb sie sich nur in Mädchen, nicht in Jungen verliebt. Der Roman ist in Zeitsprüngen erzählt, die einzelne Erinnerungsblasen aufzeichnen und sich in einem komplexen System aufeinander beziehen. Bereits im ersten Kapitel erfährt der Lesende, dass die sechzehnjährige Pia aus der Psychiatrie ausgebrochen ist und sich vier Monate herumgetrieben hat, dass sie den Ruf hat, sich ungehemmt vollzulaufen und mit Jungs einzulassen. Für die Protagonistin eines „packenden lesbischen Entwicklungsroman[s]“²⁶⁹⁷ sind das Voraussetzungen, die mit Erwartungen brechen. Erst im Lauf der Erzählung erfährt der Lesende, dass im Internat bekannt ist, dass Pia von ihrem Vater missbraucht wurde und dass sie deshalb

²⁶⁹⁵ Zwigtmann, S. 408.

²⁶⁹⁶ Stern, Adriana: Pias Labyrinth. Hamburg 2003, S. 160.

²⁶⁹⁷ Stern, Klappentext.

als sexuell erfahren und leicht zu haben gilt. In Wirklichkeit ist Pia zutiefst verstört und ihr Ruf die Folge davon, „dass ich versucht habe, wie die anderen Mädchen zu sein“²⁶⁹⁸. In diesem Punkt wird die Zeitschrift *Bravo* mehrmals als Referenz genannt: „Wenn man die *Bravo* ernst nimmt, sind die anderen wohl absoluter Durchschnitt und sie ist die Irre.“²⁶⁹⁹ Pia ist „neben ihrer Beklommenheit auch neugierig auf das, wovon alle Mädchen reden, was sie alle unbedingt tun wollen“²⁷⁰⁰. Sie lässt sich darauf ein, mit ein paar Mädchen aus ihrer Klasse und ein paar Jungen einen Abend zu verbringen, an dem Sex als Möglichkeit von Anfang an im Raum steht; „ein paar Kondome, nur für den Fall“²⁷⁰¹ sind bereits im Vorfeld besorgt worden. Der Abend endet damit, dass Pia von mehreren Jungen vergewaltigt wird, unter dem Motto: „wer’s mit dem eigenen Alten treibt, der treibt’s auch mit ’ner ganzen Gruppe“²⁷⁰². Die Liebe, die Pia zu Phil, dem neuen Mädchen in der Klasse, empfindet, ist dagegen eher seelischer Natur. Pia macht sich Sorgen, dass Phil sie „für pervers“²⁷⁰³ halten könnte, aber Phil reagiert gelassener als erwartet. Es ist sogar Phil, die das sexuelle Element in die Beziehung einführen möchte. Pia versucht ihr zu erklären, dass sie manchmal Angst bekommt und es deshalb lieber langsam angehen lassen will. Die Beziehung zwischen Pia und Phil, für Pia die große Liebe, steht von Anfang an unter einem schlechten Stern. Phil drängt Pia zu sexuellen Handlungen, betrachtet sich selbst aber als strikt heterosexuell. Nachdem sie beide eine Nacht miteinander verbracht haben, verhält sich Phil kalt und distanziert. Von diesem Verhalten wird Pia noch mehr verunsichert. Als sie erfährt, dass es auch in ihrem Internat Mädchen gibt, die lesbische Beziehungen eingehen, sieht sie sich gezwungen, ihre eigenen Gefühle öffentlich zu verleugnen:

„Ich weiß ja gar nicht, was es mit Phil wirklich auf sich hat. Mädchenverliebtheiten sollen doch in unserem Alter ganz normal sein. Wahrscheinlich ist mir nur noch nicht der richtige Junge begegnet. Und dir auch nicht.“ Es tut weh, verdammt weh, das zu sagen. Pias Magen krampft sich zusammen, ihre Hände sind mit einem Schlag eiskalt, und sie spürt, dass sich zwischen sie und Nesè eine dicke Panzerglasscheibe schiebt.²⁷⁰⁴

Pia hat „die Schnauze so voll vom Anderssein“²⁷⁰⁵, dass sie sich von Phil bequatschen lässt, auch weiterhin mit ihr Sex zu haben, diesen aber nicht als vollwertigen Sex anzusehen. Phil hat auch Sex mit Jungen:

„Der Sex mit ihm war wundervoll, aber das ist eben nicht alles in einer Beziehung.“

²⁶⁹⁸ Stern, S. 42.

²⁶⁹⁹ Stern, S. 48.

²⁷⁰⁰ Stern, S. 49.

²⁷⁰¹ Stern, S. 47.

²⁷⁰² Stern, S. 55.

²⁷⁰³ Stern, S. 70.

²⁷⁰⁴ Stern, S. 115.

²⁷⁰⁵ Stern, S. 116.

Pia ist reichlich verwirrt. „Wundervoll?“

„Ja, aber es lässt sich nicht mit dem vergleichen, was wir tun“, wiederholt Phil.
„Mit dir geht es um Geborgenheit, Zärtlichkeit, Freundschaft. Sexualität ist schlicht ein anderes Thema, dazu gehört mehr, verstehst du?“²⁷⁰⁶

Phil äußert sich auch in aller Öffentlichkeit abfällig über gleichgeschlechtliches Begehren. Als Pia die offen lesbische Jeanette kennenlernt und beginnt, sich ihr zuzuwenden, reagiert Phil mit einem Vortrag darüber, dass Homosexualität eine Krankheit sei, Pia solle sich von Jeanette bloß nichts einreden lassen. Dann setzt sie hinzu: „Ich habe natürlich nichts dagegen, wir leben schließlich in einem freien Land, in dem jeder nach seiner Fassung glücklich werden darf ...“²⁷⁰⁷ Jeanette durchschaut Phil und ihren „hohle[n], spießige[n] Spruch“²⁷⁰⁸, Phil sei „[s]tockhetero“²⁷⁰⁹. Tatsächlich stellt Phil Pia auf einer Party vor den anwesenden Jungen bloß:

„Sie *war* meine beste Freundin, bis vor ein paar Stunden.“ Phils Blick flackert gefährlich. „Bis ich begriffen habe, was sie wirklich von mir will. Widernatürlich ist das, Pia, regelrecht abnorm. Es ist pervers, wie ich die ganze Zeit für deine krankhaften Phantasien herhalten musste. Und so was soll meine beste Freundin sein? Ich kotz gleich aus lauter Ekel vor dir.“ Ihre Stimme klingt schrill, und sie zittert am ganzen Körper. „Rühr mich nie wieder an. Ich warne dich. Und lass dich nie mehr bei mir blicken.“ Sie springt auf und rennt nach draußen.²⁷¹⁰

Phil schreibt Pia auch noch einen Brief, in dem sie die sexuellen Erfahrungen, die sie miteinander geteilt haben als „Perversitäten, die du dir vorgestellt hast“²⁷¹¹ bezeichnet. Phil stellt sich Pia gegenüber als naives, schwaches Opfer dar, das bereits seit drei Monaten in einer festen, glücklichen, heterosexuellen Beziehung lebt und nun stark genug ist, sich gegen die krankhaften Übergriffe Pias zu wehren. Phils Verhalten bestärkt Pia in der Ansicht, ihre wahren Gefühle für immer verstecken zu müssen:

Sie wird ihre Freundin nie in der Öffentlichkeit umarmen, küssen, zärtlich zu ihr sein können.

Nein, so ein Leben will Pia nicht führen. Die Erfahrung im Internat reicht ihr vollkommen. Anders-Sein? Nein danke.²⁷¹²

Pia beginnt, Architektur zu studieren, sie sucht sich einen netten, verständnisvollen Freund, nun ist ihre Mutter „glücklich, einen so erfolgreichen und sympathischen Schwiegersohn zu haben“²⁷¹³. Alles scheint in Ordnung zu sein, oder zumindest ertragbar, bis Pia Jeanette wiederbegegnet und ihr gesteht,

²⁷⁰⁶ Stern, S. 127.

²⁷⁰⁷ Stern, S. 138.

²⁷⁰⁸ Stern, S. 139.

²⁷⁰⁹ Stern, S. 140.

²⁷¹⁰ Stern, S. 144, Hervorhebung im Original.

²⁷¹¹ Stern, S. 145.

²⁷¹² Stern, S. 148.

²⁷¹³ Stern, S. 155.

dass sich im Wesentlichen gar nichts verändert hat. Ihr gegenüber beichtet sie: „Ich dachte, ich empfinde so wegen meines Vaters. Obwohl ich auch lesbische Mädchen kenne, die keine solche Geschichte mit ihrem Vater haben.“²⁷¹⁴ Jeanettes Einfluss in ihrem Leben bewirkt, dass sie sich etwas weniger unsicher vorkommt, obwohl sie auch weiterhin Zweifel quälen:

Glücklich bin ich nicht. Wahrscheinlich bin ich doch undankbar, wie Mama mal behauptet hat. Habe ich es nicht unheimlich gut getroffen? Mit einem Freund, der mich liebt, genügend Geld auf dem Konto, einer schönen Bleibe und einem Beruf, wie ich ihn mir erträumt habe? Also: Warum dieses nagende Gefühl von Sinnlosigkeit und Leere? Dieser ständige Drang auszubrechen?²⁷¹⁵

Während sie mit ihrem Freund schläft, denkt sie an Phil, sie hat „das Gefühl, ein regelrechtes Doppelleben zu führen“²⁷¹⁶. Erst als sie zufällig Lina kennenlernt und sich verliebt, hat sie das Gefühl, „[e]ndlich angekommen“²⁷¹⁷ zu sein. Als sie ihrem Freund eröffnet, dass sie die gemeinsame Wohnung verlassen wird, reagiert dieser mit Unverständnis: „Ausziehen? Entgeistert schüttelt er den Kopf. ‚Mach dich nicht lächerlich. Du wirst mir doch nicht ernsthaft erzählen wollen, dass du wegen einer Frau ausziehen gedenkst.‘“²⁷¹⁸ Pia verlässt ihn trotzdem. Erst in der Rückschau kann sie die Bilanz ziehen: „Hat sie sich auf Peter eingelassen, weil sie auf Biegen und Brechen normal sein wollte? Kann ein Mensch derart bescheuert sein?“²⁷¹⁹

„Pias Labyrinth“ stellt besonders deutlich dar, wie verwirrend die unausgesprochene Annahme der Heteronormativität für lesbische Mädchen sein kann. Pia befindet sich tatsächlich in einem Labyrinth, in dem sie zwischen Richtig und Falsch, Krank und Normal hin- und herschwankt. Durch die Erfahrung mit ihrem Vater zutiefst erschüttert, verbindet sie Lesbischsein mit etwas Krankhaftem, das aus dem Inzest erwachsen sein muss. Sie lässt sich durch Charaktere wie Phil beeinflussen, die an ihr nur momentane Gier befriedigen, sich aber nicht auf sie einlassen wollen, ihr fehlt die Selbstsicherheit, sich gegen die Anderen zu stellen. Anders-Sein ist all das, was Pia nicht will, und was sie doch immer tiefer ins Labyrinth hineinzuziehen scheint. Am Ende darf sie bei Lina ankommen und ihren Zwang, sich anzupassen als „bescheuert“²⁷²⁰ erkennen lernen, aber der Weg zu diesem Ziel ist schmerzhaft, mit Demütigung und zahlreichen Niederlagen verbunden. Der Anpassungszwang bringt sie dazu, sich in eine Situation zu begeben, in dem ihr Außenseiterstatus ausgenutzt wird, nach der Gruppenvergewaltigung sperrt man den scheinbar außer Kontrolle geratenen Teenager einfach weg, ohne sich mit den Gründen für diese Verwandlung auseinanderzusetzen. Immerhin ist Pia nicht bereit, sich auch dieses Unrecht gefallen zu lassen. Sie findet einen Weg, mit Hilfe eines

²⁷¹⁴ Stern, S. 160.

²⁷¹⁵ Stern, S. 171.

²⁷¹⁶ Stern, S. 181.

²⁷¹⁷ Stern, S. 197.

²⁷¹⁸ Stern, S. 217.

²⁷¹⁹ Stern, S. 237.

²⁷²⁰ Ebd.

Praktikanten aus der Psychiatrie zu entkommen, sie versucht sich den Autoritäten zu entziehen. Dies nimmt allerdings so viel Kraft in Anspruch, dass sie nun nicht auch noch Lesbischsein zu können meint. In „Pias Labyrinth“ wird in eindrucksvoller Komplexität gezeigt, welche Hürden zu nehmen sind, bis ein inneres Gleichgewicht erreicht werden kann. Nur zuweilen erscheint Pias Geschichte etwas zu altbacken und zwanghaft uninformativ, allerdings kommt Pia aus einem eher konservativen Milieu, in dem Rollen noch sehr klar verteilt sind und gegen das sich Pia unbedingt absetzen will:

Sie will unbedingt studieren. Das wusste sie schon mit sechs. Bloß nicht so wie Mama leben, die nur zu Hause herumsitzt und auf die Kinder aufpasst, und auch nicht wie Papa, der jeden Tag in die Fabrik und danach in die Kneipe geht. Und Mama muss dann jeden Pfennig umdrehen, weil Papa den halben Lohn versäuft.²⁷²¹

Weshalb Pia ihr gleichgeschlechtliches Begehren nicht als zusätzliches Instrument begreift, um gegen die Erwartungen ihres Elternhauses vorzugehen, lässt sich aus den schlechten Erfahrungen verstehen, die ihr das Anders-Sein bisher beschert hat. Die Sonderstellung eines Mädchens, von dem alle wissen, was mit ihr passiert ist, ein Arbeiterkind im Internat zu sein – all diese Umstände verstärken den Wunsch, nicht noch ein Element hinzufügen zu müssen, das Konfliktpotential birgt. In „Pias Labyrinth“ ist gar nichts einfach, alles ist kompliziert und schmerzhaft, sogar das scheinbare Stillhalten in der Beziehung mit Peter, die doch perfekt sein sollte. Die interessanteste Figur scheint aber trotzdem nicht Pia selbst zu sein, die mit Verlaub etwas zu beladen wirkt, um tatsächlich zur Identifikation anzuregen, sondern Phil, die von Pia verehrt wird, obwohl der Lesende sie schon sehr schnell als schlangenzüngige Intrigantin entlarven kann. Als Pia sie später wiedersieht, ist Phil schwanger, lebt den perfekten bürgerlichen Kleinfamilientraum. Phil drängt Pia zum Sex, ist jedoch nicht bereit, sich selbst ihr gleichgeschlechtliches Begehren einzugestehen. Sie ist zu unerhörter Grausamkeit fähig, um ein unbeschädigtes Selbstbild aufrechtzuerhalten. Die Figur der Phil kann als Warnung verstanden werden: Sei dir sicher, ob sie es ernst meint. Stell es sicher, wenn nötig. Alles in allem ist „Pias Labyrinth“ mit seinem Konfliktreichtum spannend und sicher hilfreich zu lesen, wenn die Geschichte auch streckenweise etwas konstruiert wirkt.

3. 3. 3. 4 „Ich werde das Wort ‚normal‘ einfach aus meinem Wortschatz streichen“²⁷²²: Franziska wird aufgeklärt

Franziska, die Protagonistin aus Mirjam Münteferings Jugendroman „Flug ins Apricot“ (1999) ist, vordergründig betrachtet, in einer ähnlichen Situation wie Pia: auch sie ist 16 Jahre alt und verliebt sich in das Mädchen, das neu in ihre Klasse kommt. Franziska wohnt in einem Dorf im Sauerland, Alex dagegen kommt aus Düsseldorf und bringt einen Hauch der großen weiten Welt in

²⁷²¹ Stern, S. 19.

²⁷²² Müntefering, Mirjam: Flug ins Apricot. München 2003, S. 79.

Franziskas Leben. Franziska war bereits schon einmal mit einem Jungen zusammen, den sie auch gern hatte, aber die wahre Liebe entdeckt sie mit Alex, die sich bereits in der lesbischen Szene in Düsseldorf auskennt und schon eine lesbische Beziehung gehabt hat. Dass sie sich auch in Mädchen verlieben kann, hat Franziska an den Gefühlen bemerkt, die sie einst ihrer besten Freundin Mercedes entgegengebracht hat. Mercedes ist ein heterosexuelles Pferdemädel, geht aber mit Franziskas Zuneigung sehr gelassen um. Auch Franziska selbst ist sich der Wertigkeit ihrer Gefühle sehr wohl bewusst: „Als ob es noch normal wäre, von Alex’ Brüsten zu träumen! ‚Normal‘ – was ist das überhaupt für ein Wort! Ein Scheiß Wort ist das. Und genauso blöd wie das Wort selbst ist das, was es aussagt.“²⁷²³ Sie ist sich sicher, dass auch die Gefühle für Mercedes nicht etwa anormal waren: „Ich wäre nie auf den Gedanken gekommen, daß es nicht in Ordnung wäre, oder etwas bei mir da oben nicht stimmt – nur weil ich verliebt war. Das war ich nämlich. Gnadenlos verliebt, mit allem drum und dran.“²⁷²⁴ Franziska ist nicht bereit, ihre Liebe für Alex geringer zu achten als heterosexuelle Liebe: „Es geht hier um Liebe. Und was kann daran schon falsch sein? Auch wenn es nicht ‚normal‘ ist. Ich werde das Wort ‚normal‘ einfach aus meinem Wortschatz streichen, denke ich.“²⁷²⁵ Franziska ist fest entschlossen, aus ihrer Besonderheit Lust und Gewinn zu ziehen. Anstatt „ins Blau“²⁷²⁶ des Sonnenaufgangs zu fliegen, möchte sie „lieber ins Apricot“²⁷²⁷ : „ins Blau wollen doch alle“²⁷²⁸, „[d]as Apricot aber ist frei“²⁷²⁹. Individualität ist in Franziskas Dafürhalten ein Pluspunkt. Als sich die Gelegenheit ergibt, mit Alex auf einer Party herumzukuetschen, zaudert sie nicht lange. Trotz ihrer Begeisterung für Alex und ihrer Liebe für sie ist ihr vor dem *coming out* bange:

Mama. Und Papa. Hm. Darüber habe ich schon damals bei Mercedes nachgedacht. Aber auch damals habe ich es ihnen nicht gesagt. Weil ich geglaubt habe, daß es mir nicht noch mal passiert. Ich habe geglaubt, daß es einmalig ist. Nein, ich habe es nicht wirklich geglaubt, sondern wohl eher gehofft. Gehofft? Wieso eigentlich? Es fühlt sich so klasse an! Wieso habe ich bloß gehofft, sowas nie zu erleben? Irgendwie bekloppt.²⁷³⁰

Franziska hat noch Vorbehalte dagegen, sich als lesbisch zu bezeichnen, „[e]s steckt einen so in eine Schublade“²⁷³¹. Alex spricht sich dafür aus, die Dinge beim Namen zu nennen. Neben ihr kommt sich Franziska „babymäßig unerfahren“²⁷³² vor. In der Schule gibt es eine neue Lehrerin, Marion, die die Jugendlichen darüber aufklärt, dass Safer Sex auch von lesbischen Frauen

²⁷²³ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 78.

²⁷²⁴ Ebd.

²⁷²⁵ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 78f.

²⁷²⁶ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 99.

²⁷²⁷ Ebd.

²⁷²⁸ Ebd.

²⁷²⁹ Ebd.

²⁷³⁰ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 124.

²⁷³¹ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 131.

²⁷³² Ebd.

praktiziert werden sollte, für Franziska scheint sich eine ganz neue Welt aufzutun. Mit Alex macht sie einen Besuch in Düsseldorf, dort lernt sie Alex' Exfreundin René kennen, und macht ihre ersten Schritte in der lesbischen Szene: „Überall stehen und sitzen Frauen herum, die andere Frauen im Arm haben, andere Frauen küssen oder über andere Frauen reden. Das ist alles wie eine andere Welt.“²⁷³³ In dieser Welt sind sie und René Rivalinnen um Alex' Aufmerksamkeit. Zum Ende des Romans erwischt Alex' Vater, der seine Tochter allein erzieht, Alex und Franziska beim Schmusen. Er ist entsetzt: „„Meinst du, ich rackere mich jahrelang ab für ... für ... sowas?““²⁷³⁴ Franziska ist über diese Reaktion empört, über diese Abwertung ihrer Liebe zu Alex. Alex ist ebenfalls geschockt, aber entschlossen, mit ihrem Vater zu reden:

„Ich muß mit ihm reden! Ich muß ihm klar machen, daß ich ganz genau weiß, was ich tue, und daß ich glücklich damit bin. Ich bin fast erwachsen. Ich weiß, was gut für mich ist. Aber ich muß ihm das ganz deutlich machen! Ich darf nicht mehr weglaufen. Dadurch wird nichts besser.“²⁷³⁵

Mit dieser Erkenntnis endet der erste Roman um Alex und Franziska. In ihrer Autobiografie „Tochter und viel mehr“ (2008) schildert Mirjam Müntefering, dass die beiden Romane um Alex und Franziska „zu echten Klassikern“²⁷³⁶ wurden: „Noch heute bekomme ich viele E-Mails von jungen, aber auch von älteren Frauen, die mir schreiben, wie berührt sie von dieser zarten und aufwühlenden Liebesgeschichte sind.“²⁷³⁷ Der optimistische Grundton, Franziskas Selbstbewusstsein und ihr gesunder Menschenverstand machen sie in der Tat zu einer guten Identifikationsfolie für Mädchen, die versuchen, ihre eigenen Gefühle zuzuordnen. Im Gegensatz zu Pia in „Pias Labyrinth“ erliegt sie nicht dem Drang, sich selbst zu zerfleischen und unbedingt einen bequemen Ausweg aus dem Gefühls- und Angstdilemma finden zu wollen. Alex erweist sich nicht als eine zweite Phil, die Pia ausnutzt und sich selbst als Ausgenutzte darstellt, Alex ist Franziskas Chance, sich eben nicht verloren, sondern geschätzt zu fühlen. Alex' Erfahrungen in der lesbischen Szene weisen Franziska darauf hin, dass es eine Umgebung gibt, in der sie sich ganz zu Hause fühlen kann, egal, was die eigene Familie von ihren Gefühlen zu Alex hält. Dennoch werden die Schwierigkeiten, die beide Mädchen erwarten, nicht heruntergespielt. „Flug ins Apricot“ verbindet geschickt Aufklärung und Vorbildfunktion und fühlt sich in die Situation junger Frauen ein, die sich an dem Übergang zum Erwachsenensein befinden. Der Roman ist spürbar dazu geeignet, Sicherheit zu vermitteln und Optimismus zu verbreiten.

²⁷³³ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 196.

²⁷³⁴ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 230.

²⁷³⁵ Müntefering: Flug ins Apricot, S. 235f.

²⁷³⁶ Müntefering, Mirjam: Tochter und viel mehr. Eine autobiographische Reise. München 2008, S. 145.

²⁷³⁷ Müntefering: Tochter und viel mehr, S. 145f.

3. 3. 3. 5 Zusammenfassung und Fazit

Im direkten Vergleich werden auffallende Ähnlichkeiten zwischen diesen vier Jugendromanen sichtbar. In allen vier Texten geht es um die Identität von Jugendlichen, die sich unter erschwerten Bedingungen formen muss. „Pias Labyrinth“ (2003), „Ich, Adrian Mayfield“ (2008) und „Flug ins Apricot“ (1999) lassen dabei erkennen, dass sie durchaus nützliche Texte sind: Wie bereits oben erwähnt, schildern sie vorbildhaft, wie sich Jugendliche gegen ihre feindliche Umgebung behaupten und mit gestärkter Selbstsicherheit aus ihren Prüfungen hervorgehen. „What I Was“ (2007) geht allerdings differenzierter mit dem Thema gleichgeschlechtlicher Begierde um. Hier wird in Hilarys Perspektive die Heteronormativität zur Homonormativität, bis das kunstvolle Gebilde zum Ende des Romans in sich zusammenstürzt. So lässt sich dieser Text auch nicht so leicht in die ‚schwule Ecke‘ schieben. „What I Was“ ist kein Anleitungsfaden für Jugendliche, die sich anders fühlen, sondern viel eher ein Buch, das beginnt, Mirjam Münteferings Zukunftswunsch in die Tat umzusetzen:

Und irgendwann muss doch zu erreichen sein, was mir vorschwebt: dass Lesben und Schwule als Protagonisten oder Nebenfiguren ganz selbstverständlich sind – ohne dass ihre Entscheidung, mit jemandem vom eigenen Geschlecht glücklich (na ja, manchmal auch unglücklich ...) zu sein, groß thematisiert werden muss oder gleich ein reines Lesben- oder Schwulenbuch entsteht.²⁷³⁸

„What I Was“ gelingt es, einen Schritt weiter zu tun. Hilarys gleichgeschlechtliches Begehren ist ein Stilmittel, keinesfalls die einzige Berechtigung des Textes, um ein wichtigeres Ziel zu verfolgen: die Hinterfragung der Perspektive der Erzählerinstanz, der Lesegewohnheiten jedes Einzelnen. Obwohl sich zum Ende des Romans auch Hilary eine Identität sucht, nämlich die Finns, ist es keinesfalls das, was man als Wahres Ich verstehen könnte. Während Pia, Franziska und Adrian in ihren jeweiligen Lebensgeschichten ihrem Wahren Ich näherkommen, erfindet sich Hilary selbst.

In allen vier Romanen wird sehr deutlich, mit welchen Hindernissen Jugendliche zu tun haben, die gleichgeschlechtlich begehren. In diesen Texten wird die Toleranzbehauptung, die vor allem so extrem heuchlerisch von Phil in „Pias Labyrinth“ ausgesprochen wird, ganz entschieden zurückgewiesen.

²⁷³⁸ Müntefering: Tochter und viel mehr, S. 134.

4. ZUSAMMENFÜHRUNG

Der Bogen, der in dieser Arbeit geschlagen wurde, umfasst die Frage nach Geschlecht und die Frage nach Identität gleichermaßen. Im ersten Teil wurde gezeigt, wie Romanfiguren sich an den Geschlechterkonzepten ihrer Zeit abarbeiten, wie sie zwischen den Erwartungen und ihrer eigenen Disposition Kompromisse finden, um sich als (gute) Frau bzw. (guter) Mann darstellen zu können. Die Entscheidung, welche Geschichten sie von sich selbst erzählen wollen, ist in allen hier analysierten Texten eng an ihr Geschlecht gekoppelt und befasst sich stets auch mit den Aspekten von Weiblichkeit bzw. Männlichkeit, die sie in ihrer eigenen Identitätsnarration zu vermeiden wünschen. Grundsätzlich ist festzustellen, dass vor allem die Romane des 18. und 19. Jahrhunderts von einem Ideal der stabilen Identität ausgehen, aber im Einzelnen dieses Ideal durchaus problematisiert dargestellt wird. So wurde z. B. im Kapitel über Frauenfantasien (2. 1. 2) offenbar, dass die Attraktivität eines männlichen Protagonisten durchaus mit einer gewissen Fluidität seiner Identität zusammenhängt. Die Identität des Mannes ist durch die Liebe der begehrten Frau formbar. So sind zumindest Mr Darcy und Mr Rochester zu eindrücklichen Verkörperungen weiblichen Begehrens geworden, da ihre Selbstdarstellung und ihr Bild von sich selbst sich im Laufe der Handlung unter Mithilfe der Heldin *verändern*. Der stolze reiche Mann, der gegen seine Erziehung und sein besseres Wissen eine intelligente Frau mit peinlichem Familienanhang heiratet, der byronisch launische Schlossherr, der, von einer moralisch integeren Gouvernante geleitet, den Weg auch zur inneren Respektabilität zurückfindet – die Veränderbarkeit der spezifisch männlichen Lebensentwürfe macht die Anziehungskraft dieser Figuren aus. Im Gegensatz dazu sind es aber eben die Statik und Unbewegtheit, die die ideale (bürgerliche) Frau des 18. und 19. Jahrhunderts auszeichnen (z. B. Werthers Lotteprojektion oder Dickens' Agnes Wickfield). Frauen, die sich aus eigenem Antrieb zu bewegen versuchen bzw. lediglich die Sehnsucht nach Bewegung, nach Aktivität verspüren, geraten unweigerlich in Schwierigkeiten. Hier ist es die Festigkeit, die mit moralischer Haltung (*goodness*) gleichgesetzt wird und sich häufig in der Schönheit der Auserwählten körperlich manifestiert, die das Begehren des Helden weckt. Texte, die von einer bewegteren weiblichen Identität ausgehen, präsentieren ihre weiblichen Figuren nicht als *Mrs Right*, sondern konzentrieren sich im Falle der hier besprochenen Texte auf das Konfliktpotential, das diese gegen das Ideal konzipierten Identitäten bergen. Besonders bemerkenswert sind Texte, in denen Weiblichkeitskonzeptionen so ungebremsst aufeinander treffen wie in E. M. Forsters „*Howards End*“ – und dennoch gut miteinander auskommen, sich in der Welt des Romans sogar als Herrinnen über *Howards End* ablösen. Der Übergang von Ruth Wilcox, deren stabile weibliche Identität von keinerlei politischen Belangen aufgerüttelt wird, zu Margaret Schlegel, die Mitspracherecht am Weltgeschehen fordert und sich mit ihrer eigenen fluiden Verfasstheit arrangieren lernt, ist hier nur unter Rückspiegelung auf den Identitätsentwurf bürgerlicher Männlichkeit möglich, der im Roman als heuchlerisch und verlogen dargestellt wird. Allgemein zeigt der erste Teil dieser Arbeit, wie Literatur zur Identitätsbildung anleitet und durch die Vorbildfunktion ihrer Protagonisten

und Protagonistinnen Entwürfe für das Erzählen der eigenen Identität bereitstellt. Auch Texte, die in der populären Wahrnehmung ganz eindeutig auf die *natürlichen* Eigenschaften der jeweiligen Geschlechter hindeuten, weisen bei genauerer Betrachtung problematischere Momente auf, so zum Beispiel die Selbsterkenntnisprozesse, die in „Pride and Prejudice“ angestoßen werden, Werthers Fantasie der idealen Mütterlichkeit Lottes oder die Gleichheitsrhetorik in „Jane Eyre“. Auch in diesen scheinbar stabil heteronormativen Romanwelten werden so die sozialen Zwänge der vorgeblichen Natürlichkeitsannahme illustriert.

Im zweiten Teil der Arbeit wurden dann von Romanen und anderen Texten sichtbar gemachte bzw. erlebbare Identitäten betrachtet, die bereits als *queer* gelten, sei es durch uneindeutige Geschlechtszuordnung oder gleichgeschlechtliches bzw. bisexuelles Begehren. Es wurde deutlich, dass mit dem sichtbar werdenden Stereotyp das/der Homosexuellen in der Literatur der Moderne ein Fokus auf das *Wahre Selbst*, die authentische Identität gelegt wurde, der bis heute das Verständnis von *queerness* bedingt. Diffizilere Versuche der Darstellung *queerer* Lebensentwürfe treten hinter den „Anleitungen“ zur Bildung von *queer* gekennzeichneten, aber eindeutig bestimmbar Identitäten zurück, und werden oftmals als zu fragmentiert empfunden. Mit dem *coming out* soll die Harmonisierung von innerem Empfinden und äußerem Erleben hergestellt werden. So wird die Möglichkeit des authentischen Auslebens eines Wahren Selbst behauptet, aber es wird nur selten gefragt, inwiefern diese Annahme auf idealisierten Vorstellungen beruht (eine Ausnahme ist z. B. Meg Rosoffs Jugendroman „What I Was“). Das Konzept des Wahren Selbst ist in unserer derzeitigen sozialen Situation vielleicht ein zu nützliches Instrument, das *queere* Lebensentwürfe oftmals erst vertretbar und somit möglich machen kann – dieses Ideal zu verwerfen kann mitunter als zu beängstigend empfunden werden oder die Chance nehmen, sich den Menschen, denen gegenüber man sich outen möchte, verständlich zu machen. In unserer sozialen Wirklichkeit werden Geschlecht und sexuelle Identität ganz klar als die wichtigsten Identitätskomponenten betrachtet. Dabei stehen oftmals die Unterschiede und nicht die Gemeinsamkeiten im Mittelpunkt des Interesses. Literatur und auch populäre Medien füttern Stereotypen und bieten mit diesen vorgefertigten Identitätspaketen, die auch gerade durch Filme und Fernsehserien verbreitet werden, Bezugspunkte, die gleichzeitig als Grenzen fungieren können. Hinter diesen Grenzen verschwinden individuellere *queere* Identitätsnarrationen aus dem Blickfeld, die sich vielleicht nicht mehr an den Orientierungshilfen der Medien ausrichten. Der Glauben an den biologischen Determinismus verstellt den Blick auf die sozial hergestellten Aspekte von Männlichkeit und Weiblichkeit, aber auch von *queerness* – auch hier herrscht Angst vor Uneindeutigkeiten. *In-betweenness* ist ein Konzept, das die meisten Menschen auch heute noch ängstigt. So wird Bisexualität oftmals als bedrohlicher empfunden als gleichgeschlechtliches Begehren, da hier (scheinbar) keine eindeutigen Aussagen möglich sind, keine unwiderrufliche Festlegung im Begriffspaar *gay / straight* erfolgen kann. Offene Begriffe wie *queerness* werden allzu rasch mit Bedeutungen belegt, um gerade die Offenheit zu vermeiden. So

nahm auch das Interesse an der Formung von Identitäten mit der Industrialisierung und Urbanisierung enorm zu²⁷³⁹ und das Beharren auf Eindeutigkeiten und so auch der *Lesbarkeit* von Identitäten am menschlichen Körper (Geschlecht, Hautfarbe, Körperform) lässt erkennen, dass gerade im Zeitalter der Globalisierung die Illusion, mit einem Blick das Wichtigste über das jeweilige Gegenüber erfahren zu können, reizvoll bleibt, bisweilen auch als überlebenswichtig gedeutet wird. Literarische Texte können, wie in den Analysen dieser Arbeit unter Beweis gestellt wurde, dazu beitragen, Identitäten lesbar zu machen. So z. B. arbeiten Thomas Manns „Tonio Kröger“ (1903) und „Der Tod in Venedig“ (1912) sowie Radclyffe Halls „The Well of Loneliness“ (1928) und Klaus Manns „Der fromme Tanz“ (1926) die Identität des gequälten homosexuellen Künstlers heraus, vier Texte, die entscheidend dazu beitragen, dass gleichgeschlechtliches bzw. sadistisches Begehren in der öffentlichen Wahrnehmung mit künstlerischer Sensibilität und Selbsthass verquickt werden. Eine Identität, die bis zur Moderne und bis zum medizinischen ‚Entdeckung‘ der Homosexualität nicht intelligibel war, erfährt hier die Setzung von nachvollziehbaren Sinnzusammenhängen. Die Identität des/der Homosexuellen in der Moderne ist jetzt erstmals von essentialistischen Vorstellungen geprägt, und die solchermaßen als natürlich verstandene Veranlagung erlaubt ein ‚Entschuldigen‘ für das Begehren der Protagonisten vor dem Lesenden. „The Well of Loneliness“ ist besonders stark auf das Verstehen des Lesenden hin ausgerichtet, ist eine Einladung bzw. direkte Aufforderung zur Entzifferung von Stephen Gordons Identität. Dass ausgerechnet dieser Roman in Großbritannien verboten wurde, lässt sich vor diesem Hintergrund besser verstehen. „Orlando“, im selben Jahr erschienen, entschuldigt sich nicht für die Identität seines/seiner Protagonisten/Protagonistin. Auch Orlando ist künstlerisch veranlagt, sensibel und melancholisch, aber der spielerische Umgang mit der Geschlechtlichkeit der Figur fasziniert mehr durch seine Undurchsichtigkeit als durch seine Verständlichkeit. Es macht mehr Sinn, einen Roman zu verbieten, der so stark auf Intelligibilität drängt, dass sich der Lesende dem Aufruf zur Empathie kaum entziehen kann.

Aber nicht nur so dezidiert *queere* Identitäten müssen erst lesbar gemacht werden – auch innerhalb der Grenzen von Weiblichkeit und Männlichkeit erarbeitet Literatur Nischen der Intelligibilität und somit zuweilen neue Ideale. Wie im ersten Teil dieser Arbeit gezeigt wurde, dient das Abweichen vom Ideal einer hegemonialen Vorstellung von Geschlechtlichkeit der Lesbarmachung eines ganz neuen Typus dieser Geschlechtlichkeit, so z. B. im Falle des Antiheldentypus und der bürgerlichen Männlichkeit. Der Antiheld entwickelt sich zum neuen Stereotyp, gewinnt durch das Abweichen von der bürgerlichen Vorstellung von Männlichkeit (verantwortungsbewusst, stets auf seine Frau bzw. seine Familie bezogen, beruflich erfolgreich, ehrenhaft) weit mehr Anerkennung als durch seine brave Einordnung in das Ideal. Während sich Van Weyden in „The Sea-Wolf“ (1904) unter großen Schwierigkeiten den Weg zur hegemonialen Männlichkeit erkämpft, wird mit Kerouacs „On the Road“ (1957) und Webbs „The Graduate“ (1963) eine aufeinander aufbauende Kette von Abweichung und

²⁷³⁹ Vgl. Alcoff.

neuem Stereotyp gezeigt. Dean Moriarty aus „On the Road“ weicht durch seine Rastlosigkeit und seine zahlreichen Affären von der bürgerlichen Männlichkeit ab, und wird zum neuen Heldentypus, den keine zehn Jahre später Benjamin Braddock durch seine Passivität und seinen Unwillen zur Verführung von Frauen *queeren* wird. Hier wird deutlich, wie rasch auch eine ehemals revolutionäre *queerness* fest geschrieben und zum neuen Zwang werden kann. Lesbarmachung heißt in diesem Fall nicht nur Sichtbarmachung einer neuen Möglichkeit von Männlichkeit, sondern neue Hegemonialität zu erreichen. Auch im Fall von Weiblichkeit lässt sich leicht ein Beispiel für eine solche Kette finden: Marian in Atwoods „Die eßbare Frau“ (1969) erkämpft sich die Erkenntnis, dass ihr eigenes Verhältnis zu ihrem Körper wichtiger ist als das eines Mannes zu ihm. Somit weicht sie vom Bild der bürgerlichen Frau, die selbstlos ihren Körper aufgibt, dezidiert ab. Der Roman endet nach Marians triumphaler Kontrollübernahme. Für Bridget Jones in Fieldings „Bridget Jones’s Diary“ (1996) wird dieser körperliche Kontrollanspruch postmoderner Weiblichkeit zur alltäglichen Qual. Durch die offen bekannte Hilflosigkeit vor einem Körper, der sich nicht auf gesellschaftlich vorgeschriebene Weisen hygienisieren und kontrollieren lässt, findet zwar noch keine Akzeptanz dieser Tatsache statt, aber die Protagonistin, die mit ihrem eigenen Körper hadert, sich stets zu dick und stets zu haarig findet, wird zum neuen Weiblichkeitsstereotyp des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts. An dieser Stelle ist wichtig anzumerken, dass Intelligibilität nicht zwangsläufig mit sozialer Anerkennung gleichzusetzen ist, ganz im Gegenteil. Zwar weist Butler darauf hin, dass „[d]ie Erzeugung des Nichtsymbolisierbaren, des Unaussprechlichen, des Unentzifferbaren [...] immer auch eine Strategie des sozialen Verwerflichmachens“²⁷⁴⁰ ist, andererseits kann aber gerade auch die Lesbarmachung einer Identität dazu dienen, ihre Verwerflichkeit zu demonstrieren. Woltersdorff betont die Mehrarbeit von *queeren* Identitäten (hier im Sinne von gleichgeschlechtlich begehend):

Gesamtgesellschaftlich ist die zu leistende Identitätsarbeit ungleich verteilt: Abweichende Identitätsbildungen müssen die Norm ständig bewältigen, während ihre heterosexuellen Gegenstücke (allerdings nur in dem Maße, wie sie die Norm erfüllen) ihr einfach entsprechen. Sie können ihr aber nur deshalb so mühelos entsprechen, weil andere durch ihr Abweichen ihre eigene Normalität unter Beweis stellen. Sexuell Marginalisierte übernehmen identitätsstiftende Mehrarbeit für Heterosexuelle, indem sie Beleidigungen, mit denen sich die Aggressoren ihrer Normalität versichern, aushalten und verarbeiten. Selbst die Geste tolerierender Akzeptanz delegiert Normalisierungs- und Identitätsarbeit an die AbweichlerInnen, die als anerkannte Andere zugleich die Norm als das Eigene und Eigentliche bestätigen. Auf diese Weise dienen sie als Allegorien der Norm, wobei ihnen eine zusätzliche Rolle aufgebürdet wird.²⁷⁴¹

An dieser Stelle ist kurz einzuwenden, dass *niemand* die Norm „mühelos“ erfüllt; einen so klar getrennten Gegensatz aufzumachen, ist (in den Zusammenhängen dieser Dissertation) zu einfach gedacht. Wie im ersten Teil gezeigt wurde, gibt es

²⁷⁴⁰ Butler: Körper von Gewicht, S. 263. Hervorhebung im Original.

²⁷⁴¹ Woltersdorff, S. 164.

zahlreiche Möglichkeiten auch als gemischtgeschlechtlich begehrender, im körperlichen Auftreten klar als männlich oder weiblich gekennzeichnete(r) Mensch durch hegemoniale Vorstellungen von Geschlechtlichkeit marginalisiert zu werden. Dennoch ist der Hinweis auf die versichernde Funktion von *queeren* Identitäten wertvoll. Der Gedanke „immerhin bin ich nicht so wie die/der“ fungiert hier als Instrument, um sich mit der eigenen Positionierung zufrieden zu stellen und die eigene *queerness* zu relativieren. Unter diesem Gesichtspunkt kann das Bestehen auf einer klar lesbaren Geschlechtlichkeit als Möglichkeit betrachtet werden, sich selbst ständig, ohne dass es nötig wäre, Worte mit der jeweiligen Person zu wechseln, in eine *Vergleichssituation* zu bringen. Ein Mensch, der nicht sofort als männlich oder weiblich zu bestimmen ist, taugt kaum als Allegoriemedium des sich als geschlechtlich empfindenden Betrachters, bzw. wirft völlig neue Fragen auf. Unser Wunsch nach Anerkennung für die Variante der von uns selbst gelebten Geschlechtlichkeit charakterisiert sich auf diese Weise gleichzeitig durch ein Abhängigkeitsverhältnis und ein Abgrenzungsbedürfnis gegenüber dem Anderen. Diese Ängste vor dem Anderen spiegeln sich auch in den identitätskritischen Texten wider, die gerade in kultureller Identität eine Bedrohung auszumachen suchen. Die Frage ist: Inwiefern lässt sich Identität, die weder auf Geschlecht noch auf sexueller Orientierung beruht, in unserer westlichen Alltäglichkeit überhaupt leben? Die Verwirrung, die Versuche in dieser Richtung verbreiten, lässt vermuten, dass dieses Unterfangen nur mit beängstigenden gesellschaftlichen Sanktionen bewerkstelligt werden kann und auch die Betrachtung der hier analysierten Texte und Medien zeigt, dass Figuren, die sich durch Nicht-Eindeutigkeit auszeichnen, noch sehr selten sind. Woolfs Orlando z. B. ist erst eindeutig Mann und später eindeutig Frau und Hilary in Rosoffs „What I Was“ macht Finn auch deshalb zu einem Jungen, weil er einen unabhängigen Jungen, eine Identifikationsfigur für ihn selbst, in diesem Menschen lesen *will*.

Performativität verbindet die drei großen ineinander verwobenen Themenkomplexe, die diese Dissertation betrachtet hat: Körper, Geschlecht und Identität. Mit dem Körper stellt ein Mensch sein Geschlecht dar, das Geschlecht ist ein wichtiger Baustein einer intelligiblen Identität.²⁷⁴² Intelligibel zu sein, ist gleichbedeutend mit menschlich sein: „Damit man unterdrückt werden kann, muss man als Erstes intelligibel werden. Die Beobachtung zu machen, dass man vollkommen unintelligibel ist (dass einen die Regeln der Kultur und der Sprache als eine Unmöglichkeit ausweisen), ist gleichbedeutend mit der Feststellung, dass man noch keinen Zutritt zum Menschlichen gefunden hat.“²⁷⁴³ Butler betont in „Körper von Gewicht“ immer wieder, dass „die Darstellung der

²⁷⁴² „Es wäre falsch zu denken, daß die Diskussion des Begriffs ‚Identität‘ der Debatte über die ‚geschlechtlich bestimmte Identität‘ vorausgehen müßte, und zwar aus dem einfachen Grund, weil die ‚Personen‘ erst intelligibel werden, wenn sie in Übereinstimmung mit wieder erkennbaren Mustern der Geschlechter-Intelligibilität (*gender intelligibility*) geschlechtlich bestimmt sind.“ (Butler: Das Unbehagen der Geschlechter, S. 37.)

²⁷⁴³ Butler: Körper von Gewicht, S. 345.

Handlungsfähigkeit, welche von den gleichen Regimen des Diskurses/der Macht bedingt wird [...] nicht mit Voluntarismus oder Individualismus zusammengebracht“²⁷⁴⁴ werden darf. Die Frage ist, inwiefern der Wille des Menschen (und somit Rationalität) bei der Identitätsbildung beteiligt sein kann, wenn Handlungsfähigkeit als Grundbedingung von Performativität diesen Einschränkungen unterliegt. Butlers Definition der Performativität bezieht sich auf die soziale Konstruktion von Geschlechtsidentität, aber wenn diese einen so großen Anteil an unserer Gesamtidentität hat, wird an dieser Stelle die ‚Reichweite‘ der menschlichen Rationalität erheblich eingeschränkt. Der Machtdiskurs der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit, die uns nicht nur Geschlechterdifferenz sondern auch unsere Geschlechtsidentität als *naturhaft* erscheinen lässt, wirkt offenbar gerade durch diese (scheinbare) Ausklammerung menschlicher Autonomie. Wenn aber Geschlechtsidentität Aspiration ist, wie Identität überhaupt, so fallen auf der ein oder anderen Ebene doch *Entscheidungen* an. Was strebe ich an, wenn ich sage: „Ich bin ein Mann“? Ist diese Aussage nur eine Abgrenzung zum Weiblichen, oder schließt sie eine rationale Entscheidung für eine *Auffassung* von Männlichkeit ein? Dies spräche für eine gewisse Art von reflektiertem Voluntarismus. Die Diskussion der verschiedenen Männlichkeiten und Weiblichkeiten in Kapitel 2 legt nahe, dass sich Auffassungen von der eigenen Männlichkeit/Weiblichkeit durch kulturelle Artefakte ändern können, von ihnen beeinflusst werden. Auch wenn es den authentisch männlichen Körper (möglicherweise) nicht gibt, als Mann authentisch zu sein, der Vorstellung zu entsprechen, die man sich von sich selbst macht, ist für viele der männlichen Protagonisten der eigentliche Antrieb zum Menschlichsein (Van Weydens Reifung zum hegemonialen Mann kann hier als besonders deutliches Beispiel dienen). Identität als Aspiration braucht Vorbilder, denen nachgearbeitet werden kann. Ich habe hier die These aufgestellt, dass kulturelle Artefakte, wie Romane und andere Texte, die Performanz dieser sich erst durch das Handeln hervorbringenden ‚Eigenschaften‘ des Menschen auch *direkt* beeinflussen können. Als Lesende identifizieren wir uns mit dem Handeln einer Romanfigur, wünschen uns vielleicht, ebenso schlagfertig zu sein wie Elizabeth Bennet, so unabhängig wie Dean Moriarty, oder erkennen in Bridget Jones’ Verzweiflung vor dem Spiegel die eigene Einstellung zu unserem Körper wieder, in Marcells Sehnsucht nach seiner Kindheit die eigene Sehnsucht. Romanfiguren werden auf diese Weise gleichzeitig zum Anderen und zum Eigenen. Es lassen sich Vergleiche ziehen zwischen dem eigenen Handeln und dem der Figuren – empfinde ich womöglich eine ähnliche Beengung durch meine Lebensumstände wie Emma Bovary? Ein ähnliches Verlangen nach Flucht aus der Gesellschaft wie Ishmael? Ihre Lösungsstrategien mögen verschieden sein und an die historischen Kontexte der Romane gebunden, die Situation allerdings als unsere eigene erkennbar bzw. vorstellbar. Das Wechselspiel zwischen Gewohntem und Abweichendem, das Identifikation bedingt und bewirkt, nimmt so auch Bezug auf unsere Performanz des Geschlechtskörpers und somit auf unsere Identitätserzählung. Ein *coming out*-Roman kann wesentliche Strategien für eine Neufassung unserer Identität liefern, ob man sich

²⁷⁴⁴ Butler: Körper von Gewicht, S. 40.

den strengen Narrationsregeln eines *coming outs* unterwirft oder versucht, sie zu brechen, genauso gut kann Bridget Jones' Beispiel den Versuch anschieben, die verbissene Optimierung des eigenen Körpers gegen eine lebensfreundlichere Einstellung zu sich selbst einzutauschen. Zudem bieten Romane natürlich nicht nur die Möglichkeit des Austauschs zwischen Lesendem und Text, sondern auch den Austausch zwischen Lesenden *über* den Text und seine Figuren. In Texten entworfene Identitäten erhalten auf diese Weise noch größere Wirkmächtigkeit und leiten unsere eigenen Performanzen signifikant an; in der Diskussion mit anderen Lesenden über die Performanzen von Romanfiguren machen wir Aussagen über unsere eigenen Lebensstrategien, unsere eigene Darstellung von Geschlecht und somit über unsere Identität.

5. QUELENNACHWEIS

Agard, Oliver, Helmreich, Christian und Vinckel-Roisin, Hélène: Einleitung. In: Agard, Oliver, Helmreich, Christian und Vinckel-Roisin, Hélène (Hg.): Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache. Göttingen 2011, S. 11–33.

Alcoff, Linda Martin: Visible Identities. Race, Gender, and the Self. Oxford, New York u. a. 2006.

Alias, Maite Escudero: When (Non)Anglo-Saxon Queers Speak in a Queer Language: Homogenous Identities or Disenfranchised Bodies? In: Caldas-Coulthard, Carmen Rosa und Iedema, Rick (Hg.): Identity Trouble. Critical Discourse and Contested Identities. Houndsmill und New York 2010, S. 77–94.

Allmendinger, Blake: The Queer Frontier. In: Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999, S. 223–236.

Amory, Richard: *Song of the Loon* becomes a ‚Looney Tune‘, from *Vector* magazine, July 1970, erneut abgedruckt in: Amory, Richard: *Song of the Loon*. Vancouver 2005, S. 219–221.

Ders.: *Song of the Loon*. Vancouver 2005.

Artikel „Geschlechterrollen“. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Hg. von Hubert Cancik und Helmut Schneider. Altertum. Band 4 Epo–Gro. Stuttgart und Weimar 1998.

Atwood, Margaret: Die eßbare Frau. Aus dem Englischen von Werner Waldhoff. Frankfurt a. M. 1987.

Austen, Jane: Persuasion. London 1994.

Dies.: *Pride and Prejudice*. With an Introduction by Gail Cunningham. Ware 1992.

Babka, Anna und Susanne Hochreiter: Einleitung. In: Babka, Anna und Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen 2008, S. 11–22.

Balke, Friedrich: Proust und ‚Die Anormalen‘. Zur Diagnostik der Biopolitik in der Recherche. In: Balke, Friedrich und Roloff, Volker (Hg.): Erotische Recherchen. Zur Decodierung von Intimität bei Marcel Proust. München 2003, S. 248–266.

Baszczyk, Evelin: Werbung. Frau. Erotik. Marburg 2003.

Baur, Nina und Luedtke, Jens: Männlichkeit und Erwerbsarbeit bei westdeutschen Männern. In: Baur, Nina und Luedtke, Jens (Hg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Opladen und Farmington Hills 2008, S. 81–103.

Bentley, Phyllis: The Brontës and their World. London 1971.

Bergman, David: The Cultural Work of Sixties Gay Pulp Fiction. In: Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999, S. 26–41.

Bloom, Amy: Introduction. In: Henry James: The Wings of the Dove. With a Preface by the Author. Introduction by Amy Bloom. S. xi–xx. New York 2004.

Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt a. M. 1993.

Brandt, Kate: Valerie Taylor: Writing Since the 1950s and Still Going Strong. In: Taylor, Valerie: Whisper Their Love. Vancouver 2006, S. 234–260.

Bronski, Michael: Introduction. In: Amory, Richard: Song of the Loon. Vancouver 2005, S. 9–26.

Brontë, Charlotte: Editor's Preface to the New Edition of „Wuthering Heights“. In: Brontë, Emily: Wuthering Heights. London 1994, S. 13–17.

Dies.: Jane Eyre. London 1994.

Brontë, Emily: Wuthering Heights. London 1994.

Bruns, Claudia: Männlichkeit, Politik und Nation – Der Eulenburgskandal im Spiegel europäischer Karikaturen, in: Brunotte, Ulrike und Herrn, Rainer (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld 2008, S. 77–96.

Burg, B. R.: Sodomy and the Pirate Tradition. English Sea Rovers in the Seventeenth-Century Caribbean. With a New Introduction by the Author. New York und London 1995.

Busch, Alexandra und Linck, Dirck: Frauenliebe, Männerliebe. Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts. Stuttgart u. a. 1997.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. 16. Auflage. Frankfurt a. M. 2012.

Dies.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. 2. Auflage. Frankfurt a. M. 2012.

Dies.: Imitation und Aufsässigkeit der Geschlechtsidentität. Aus dem Amerikanischen von Claudia Brudeylins. In: Kraß, Andreas (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies. Frankfurt a. M. 2003, S. 144–168.

Dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Aus dem Amerikanischen von Karin Wördemann. Frankfurt a. M. 1997.

Byatt, A. S.: Introduction. In: James, Henry: The Bostonians. Introduction by A. S. Byatt. New York 2003, S. xi–xxiv.

Byron, Lord: Childe Harold's Pilgrimage. In: The Works of Lord Byron. With an Introduction and Bibliography. Ware 1994.

Ders.: To Thyrza. In: The Works of Lord Byron. With an Introduction and Bibliography. Ware 1994.

Cannon, Kelly: Henry James and Masculinity. The Man at the Margins. Basingstoke und London 1994.

Capote, Truman: In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and its Consequences. London 2000.

Castle, Terry: Haunted by Olive Chancellor. In: Castle, Terry: The Apparitional Lesbian. Female homosexuality and modern culture. New York 1993, S. 150–185.

Dies.: Marie Antoinette Obsession. In: Castle, Terry: The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture. New York 1993, S. 107–149.

Dies.: The Apparitional Lesbian. Female Homosexuality and Modern Culture. New York 1993.

Charters, Ann: Introduction. In: Kerouac, Jack: On the Road. Introduction by Ann Charters. London 2000, S. vii–xxxii.

Cleland, John: Fanny Hill. Memoirs of a Woman of Pleasure. Ware 2000.

Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Übersetzt von Christian Stahl. Hg. von und mit einem Geleit versehen von Ursula Müller. Opladen 1999.

Cooper, Charlotte: Fat and Proud. The Politics of Size. London 1998.

Cunningham, Gail: Introduction. In: Austen, Jane: Pride and Prejudice. With an Introduction by Gail Cunningham. Ware 1992, S. v–xi.

de Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Uli Aumüller und Grete Osterwald. Neuausgabe 2000. Hamburg 2000.

Degens, Marc: Abweichen. Über Bücher, Comics, Musik. Leipzig 2009.

Dennison, Michael J.: Vampirism. Literary Tropes of Decadence and Entropy. New York u. a. 2001.

Detering, Heinrich: Das offene Geheimnis. Zur literarischen Produktivität eines Tabus von Winckelmann bis zu Thomas Mann. Göttingen 2002.

Dickens, Charles: David Copperfield. London 1994.

Dijkstra, Bram: Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. Deutsch von Susanne Klockmann. Reinbek 1999.

Dinges, Martin: Hegemoniale Männlichkeit. Ein Konzept auf dem Prüfstand. In: Martin Dinges (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt und New York 2005, S. 7–33.

Elfenbein, Andrew: Byron and the Victorians. Cambridge 1995.

Eliot, George: Daniel Deronda. With an Introduction and Notes by Carole Jones. Ware 2003.

Ender, Evelyne: Sexing the mind. Nineteenth-century fictions of hysteria. Ithaca und London 1995.

Everman, Anthony Albert: Lilies and Sesame. The Orient, Inversion and Artistic Creation in „A la recherche du temps perdu“. New York u. a. 1998.

Fielding, Helen: Bridget Jones's Diary. London 1996.

Flaubert, Gustave: Madame Bovary. Sitten der Provinz. Aus dem Französischen von René Schickele und Irene Riesen. Mit den Rezensionen von Sainte-Beuve, Jules Barbey d'Aurevilly und Charles Baudelaire sowie einem Nachwort von Heinrich Mann. Zürich 1979.

Forster, E. M.: Howards End. Edited by Oliver Stallybrass. London 1989.

Gabaldon, Diana: Outlander. New York 1992.

Gaskell, Elizabeth: North and South. London 1994.

Gerl-Falkovitz, Hanna-Barbara: Frau – Männin – Menschin. Zwischen Feminismus und Gender. Kevelaer 2009.

Gill, Rosalind: Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad. In: Benwell, Bethan (Hg.): Masculinity and Men's Lifestyle Magazines. Oxford u. a. 2003, S. 34–56.

Glover, David und Kaplan, Cora: Genders. Second edition. London und New York 2009.

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Braut von Corinth. In: Goethe, Johann Wolfgang. Gedichte 1756–1799. Herausgegeben von Karl Eibl. Frankfurt a. M. 1987.

Ders.: Die Leiden des jungen Werther. In: Johann Wolfgang Goethe, Werke in sechs Bänden. Bd. IV. Die Leiden des jungen Werther / Wilhelm Meisters Lehrjahre. Frankfurt a. M. 1993, S. 5–112.

Greer, Germaine: The Female Eunuch. London 2006.

Grier, Barbara: Introduction. In: Taylor, Valerie: Whisper Their Love. Vancouver 2006, S. 9–21.

Griffin, Gabriele: Heavenly Love? Lesbian Images in Twentieth-century Women's Writing. Manchester und New York 1993.

Gugutzer, Robert: Der Körper als Identitätsmedium. Eßstörungen. In: Schroer, Markus: Soziologie des Körpers. Frankfurt a. M. 2005, S. 323–355.

Habermas, Jürgen: Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus. Frankfurt a. M. 1976.

Hall, Donald E.: Reading Sexualities. Hermeneutic Theory and the Future of Queer Studies. Abingdon und New York 2009.

Hall, Radclyffe: The Well of Loneliness. Introduction and Notes by Esther Saxey. Ware 2005.

Halperin, David M.: Ein Wegweiser zur Geschichtsschreibung der männlichen Homosexualität. Aus dem Amerikanischen von Jörg Köbke. In: Andreas Kraß (Hg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität. Queer Studies. Frankfurt a. M. 2003, S. 171–221.

Härle, Gerhard: Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann. Frankfurt a. M. 1993.

Harris, Charlaine: Dead Until Dark. New York 2008.

Hartman, Mary S.: *The Household and the Making of History. A Subversive View of Western Past*. Cambridge, New York u. a. 2004.

Hawkins, Harriet: *Classics and Trash. Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*. New York, London u. a. 1990.

Heidel, Ulf, Micheler, Stefan und Tuider, Elisabeth: Einleitung. In: Heidel, Ulf, Micheler, Stefan und Tuider, Elisabeth (Hg.): *Jenseits der Geschlechtergrenzen. Sexualitäten, Identitäten und Körper in Perspektiven von Queer Studies*. AG LesBiSchwule Studien/ Queer Studies Universität Hamburg. Hamburg 2001, S. 10–29.

Hemingway, Ernest: *The Sun Also Rises*. New York u. a. 2006.

Hofmann, Stefanie: Selbstkonzepte der *New Woman* in George Eliots *Daniel Deronda* und Henry James' *The Portrait of a Lady*. Tübingen 2000.

Holland, Merlin: *The Real Trial of Oscar Wilde. With an Introduction and Commentary by Merlin Holland*. New York 2004.

Hollstein, Walter: *Was vom Manne übrig blieb. Krise und Zukunft des „starken Geschlechts“*. Berlin 2008.

Hügel, Hans-Otto: Einführung. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart und Weimar 2003, S. 1–22.

Ders.: Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und Populärer Kultur. Köln 2007.

Jacobson, Jacob: *Queer desire in Henry James. The Politics of Erotics in The Bostonians and The Princess Casamassima*. Frankfurt a. M., New York u. a. 2000.

James, Henry: *The Bostonians*, Introduction by A. S. Byatt. New York 2003.

Ders.: *The Portrait of a Lady. With Introduction and Notes by Lionel Kelly*. Ware 1996.

Ders.: *The Wings of the Dove. With a Preface by the Author. Introduction by Amy Bloom*. New York 2004.

Jensen, Carsten: Ein langer Weg nach Hause. In: Jensen, Carsten: *Wir Ertrunkenen. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg*. München 2010, S. 779–805.

Ders.: *Wir Ertrunkenen. Mit einem Nachwort des Autors. Aus dem Dänischen von Ulrich Sonnenberg*. München 2010.

Jones, Carole: Introduction. In: Eliot, George: Daniel Deronda. With an Introduction and Notes by Carole Jones. Ware 2003, S.v-xxxix.

Kahlweit, Cathrin: Dünn, schön und Sex mit 12. Teenagerzeitschriften setzen vor allem junge Mädchen unter Druck. In: Neumann-Braun, Klaus und Richard, Birgit (Hg.): Coolhunters. Jugendkulturen zwischen Medien und Markt. Frankfurt a. M. 2005, S. 225-226.

Keller, Yvonne: Pulp Politics. Strategies of Vision in Pro-Lesbian Pulp Novels, 1955-1965. In: Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999, S. 1-25.

Kerouac, Jack: On the Road. Introduction by Ann Charters. London 2000.

Kimura, D.: Weibliches und männliches Gehirn. *Spektrum der Wissenschaft*, Heft 11, 1992, S. 104-113.

Kipling, Rudyard: The Vampire. In: Kipling, Rudyard: The Complete Verse. With a Foreword by M. M. Kaye. London 1990.

Köppert, Katrin: Queer leben – queer labeln? (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. In: Coffrey, Judith, Emde, V. D., Emerson, Juliette u. a. (Hg.): Queer leben – queer labeln? (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. Freiburg 2008, S. 8-21.

Kraß, Andreas: Camouflage und Queer Reading. Methodologische Überlegungen am Beispiel von Hans Christian Andersens Märchen Die kleine Meerjungfrau. In: Babka, Anna und Hochreiter, Susanne (Hg.): Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen 2008, S. 29-42.

Kraus, Wolfgang: Falsche Freunde. Radikale Pluralisierung und der Ansatz einer narrativen Identität. In: Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. und New York 2002, S. 159-186.

Lance, Mark Norris und Tanesini, Alessandra: Identity Judgments, Queer Politics. In: Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): Queer Theory. Basingstoke und New York 2005, S. 171-186.

Larsson, Stieg: Verblendung. Aus dem Schwedischen von Wibke Kuhn. München 2006.

Leaska, Mitchell: Introduction. In: DeSalvo, Louise und Leaska, Mitchell (Hg.): The Letters of Vita Sackville-West and Virginia Woolf. Introduction by Mitchell Leaska. San Francisco o.J.

Lecouteux, Claude: Die Geschichte der Vampire. Metamorphose eines Mythos. Aus dem Französischen von Harald Ehrhardt. Düsseldorf und Zürich 2001.

Le Faye, Deirdre: Jane Austen und ihre Zeit. Aus dem Englischen übersetzt von Anja Schünemann und Michael Windgassen. Berlin 2002.

LeGuin, Ursula K.: The Left Hand of Darkness. New York 2003.

Lemke, Jay E.: Identity, Development and Desire: Critical Questions. In: Caldas-Coulthard, Carmen Rosa und Iedema, Rick (Hg.): Identity Trouble. Critical Discourse and Contested Identities. Houndsmill and New York 2010, S. 17–42.

Lindemann, Gesa. In: *Frankfurter Rundschau*, 22. 6. 1993.

Dies.: Das paradoxe Geschlecht. Transsexualität im Spannungsfeld von Körper, Leib und Gefühl. Frankfurt a. M. 1993.

Dies.: Die Verkörperung des Sozialen. Theoriekonstruktionen und empirische Forschungsperspektiven. In: Schroer, Markus (Hg.): Soziologie des Körpers. Frankfurt a. M. 2005, S. 114–138.

Dies.: Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechtskonstruktion. In: Feministische Studien, Heft 2, 1993, S. 44–54.

Litau, John: Risikoidentitäten. Alkohol, Rausch und Identität im Jugendalter. Weinheim und München 2011.

London, Jack: The Sea-Wolf. New York u. a. 2000.

Lücke, Martin: „Das ekle Geschmeiß“. Mann-männliche Prostitution und hegemoniale Männlichkeit im Kaiserreich. In: Martin Dinges (Hg.): Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute. Frankfurt und New York 2005, S. 157–172.

Ders.: Männlichkeit in Unordnung. Homosexualität und männliche Prostitution in Kaiserreich und Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 2008.

Maar, Michael: Das Blaubartzimmer. Thomas Mann und die Schuld. Frankfurt a. M. 2000, S. 26.

Maase, Kaspar: Jugendkultur. In: Hügel, Hans-Otto (Hg.): Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen. Stuttgart und Weimar 2003, S. 40–45.

McCracken, Scott: Pulp. Reading Popular Fiction. Manchester und New York 1998.

Maier, Josephina und Wüsthof, Achim: Schönheit unter der Gürtellinie. *DIE ZEIT*, 9. Juli 2009, Nr. 29.

Mann*, LCavaliero und Emde, V. D.: (Un)wissenschaftliche Kopfmassagen – der andere Titel für dieses Buch oder: Wie es überhaupt hierzu kam. In: Coffrey, Judith, Emde, V. D., Emerson, Juliette u. a. (Hg.): Queer leben – queer labeln? (Wissenschafts)kritische Kopfmassagen. Freiburg 2008, S. 22–43.

Mann, Klaus: Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend. Mit einem Nachwort von Detlef Grumbach. Reinbek 2004.

Mann, Thomas: Der Tod in Venedig. Frankfurt a. M. 2007.

Ders.: Tonio Kröger. In: Thomas Mann: Tonio Kröger und Mario der Zauberer. Frankfurt a. M. 1973, S. 7–73.

Marchand, Leslie (Hg.): Byron's Letters and Journals. Cambridge, MA 1982.

Mauriac, Claude: Marcel Proust mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Hamburg 1958.

Mehlmann, Sabine: Das sexu(alis)ierte Individuum. Zur paradoxen Konstruktionslogik moderner Männlichkeit. In: Brunotte, Ulrike und Herrn, Rainer (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900. Bielefeld 2008, S. 37–56.

Melville, Herman: Moby Dick or The Whale. London 1994.

Meurer, Hans: Vampire. Die Engel der Finsternis. Der dunkle Mythos von Blut, Lust und Tod. Freiburg im Breisgau 2001.

Meuser, Michael: Ernste Spiele. Zur Konstruktion von Männlichkeit im Wettbewerb der Männer. In: Baur, Nina und Luedtke, Jens (Hg.): Die soziale Konstruktion von Männlichkeit. Hegemoniale und marginalisierte Männlichkeiten in Deutschland. Opladen und Farmington Hills 2008, S. 33–44.

Meyer, Stephenie: Twilight. London 2009.

Moran, Caitlin: How to be a Woman. London 2011.

Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): Queer Theory. Basingstoke und New York 2005.

Dies.: Introduction. In: Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): Queer Theory. Basingstoke und New York 2005, S. 1–5.

Müller, Michael: Be different: Wahre Liebe wartet ... Du bist es wert! Holzgerlingen 2003.

Müller, Ursula: Einleitung. In: Connell, Robert W.: Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten. Übersetzt von Christian Stahl. Hg. von und mit einem Geleit versehen von Ursula Müller. Opladen 1999, S. 9–11.

Müntefering, Mirjam: Flug ins Apricot. München 2003.

Dies.: Tochter und viel mehr. Eine autobiographische Reise. München 2008.

Nusser, Peter: Trivialliteratur. Stuttgart 1991.

Osterhammel, Jürgen: Kolonialismus. Geschichte – Formen – Folgen. 3. Auflage. München 2001.

Perko, Gudrun: Queer-Theorien. Ethische, politische und logische Dimensionen plural-queeren Denkens. Köln 2005.

Pigeon, Elaine: Queer Impressions. Henry James's Art of Fiction. New York und London 2005.

Platon: Symposium. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Thomas Paulsen und Rudolf Rehn. Stuttgart 2006.

Plötz, Kirsten: Lesbische ALTErnativen. Alltagsleben, Erwartungen, Wünsche. Königstein/Taunus 2006.

Pohl, Rolf: Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen. Hannover 2004.

Proust, Marcel: In Swanns Welt. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Erster Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1997.

Ders.: Die Entflohene. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Sechster Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1983.

Ders.: Die Gefangene. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Fünfter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1983.

Ders.: Die Welt der Guermantes. Band I. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Dritter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1982.

Ders.: Die Welt der Guermantes. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1984.

Ders.: Die wiedergefundene Zeit. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Siebter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1984.

Ders.: Im Schatten junger Mädchenblüte. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Zweiter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1981.

Ders.: Sodom und Gomorra. Band I. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Vierter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1982.

Ders.: Sodom und Gomorra. Band II. Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Vierter Teil. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt a. M. 1982.

Renn, Joachim und Straub, Jürgen: Transitorische Identität. Der Prozesscharakter moderner personaler Selbstverhältnisse. In: Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. und New York 2002, S. 10–31.

Reuter, Julia: Geschlecht und Körper. Studien zu Materialität und Inszenierung gesellschaftlicher Wirklichkeit. Bielefeld 2011.

Rhys, Jean: Wide Sargasso Sea. Backgrounds. Criticism. Edited by Judith L. Raiskin. New York und London 1999.

Rice, Anne: Interview with the Vampire. London 1994.

Rosoff, Meg: What I Was. London u. a. 2007.

Saxey: Introduction. In: Hall, Radclyffe: The Well of Loneliness. Introduction and Notes by Esther Saxey. S. v–xxv. Ware 2005.

Schenkar, Joan: Truly Wilde. The unsettling story of Dolly Wilde, Oscar's unusual niece. New York 2000.

Schöneich, Christoph: Virginia Woolf. Darmstadt 1989.

Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Berlin 2008.

Schuhen, Gregor: Erotische Maskeraden. Sexualität und Geschlecht bei Marcel Proust. Heidelberg 2007.

Sedgwick, Eve Kosofsky: Epistemology of the closet. Berkeley und Los Angeles 1990.

Sipe, Richard A. W.: Sexualität und Zölibat. Aus dem Amerikanischen von Ingrid Proß-Gill. Paderborn u. a. 1992.

Smalls, James: Homosexualität in der Kunst. Aus dem Amerikanischen von Dr. Martin Goch. New York 2003.

Smith, Patricia Juliana (Hg.): The Queer Sixties. New York und London 1999.

SpaceView Special: Vampire. Nr. 09037. Königswinter 2009.

Sproles, Karyn Z.: Desiring Women. The Partnership of Virginia Woolf and Vita Sackville-West. Toronto, Buffalo und London 2006.

Stephan, Inge: Inszenierte Weiblichkeit. Codierung der Geschlechter in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Köln, Weimar und Wien 2004.

Stern, Adriana: Pias Labyrinth. Hamburg 2003.

Stoker, Bram: Dracula. London 1994.

Straub, Jürgen: Personale Identität: anachronistisches Selbstverhältnis im Zeichen von Zwang und Gewalt? In: Straub, Jürgen und Renn, Joachim (Hg.): Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst. Frankfurt a. M. und New York 2002, S. 85–113.

Stross, Annette M.: Ich-Identität. Zwischen Fiktion und Konstruktion. Berlin 1991.

Stryker, Susan: Queer Pulp. Perverted Passions from the Golden Age of the Paperback. San Francisco 2001.

Swinburne, Algernon Charles: Laus Veneris. In: The Poems of Algernon Charles Swinburne. Volume I. Poems and Ballads. London 1905.

Taylor, Valerie: Whisper Their Love. Vancouver 2006.

Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. Reinbek 1981.

Ders.: Männerphantasien. Bd. 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors. Reinbek 1980.

Townsend, Larry: Flight of the Gay Novelists: Who gauges markets correctly, publishers or writers?, from *The Advocate*, 19. August 1970, erneut abgedruckt in: Amory, Richard: Song of the Loon. Vancouver 2005, S. 235–238.

Trapp, Wilhelm: Tage voller Sehnsucht. In: *DIE ZEIT*, 14. Mai 2009, Nr. 21. Einzusehen unter <http://www.zeit.de/2009/21/L-KJ-Luchs-Rosoff>. Stand vom 18. September 2012.

Turner, William B.: A Genealogy of Queer Theory. Philadelphia 2000.

Ulrichs, Carl Heinrich: Social-juristische Studien über mannsmännliche Geschlechtsliebe. Leipzig 1864.

Vietta, Silvio: Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung. München 2005.

Villa, Paula-Irene: Habe den Mut, Dich Deines Körpers zu bedienen! Thesen zur Körperarbeit in der Gegenwart zwischen Selbstermächtigung und Selbstunterwerfung. In: Villa, Paula-Irene (Hg.): Schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst. Bielefeld 2008, S. 245–273.

Volckmann, Silvia: „Gierig saugt sie seines Mundes Flammen“. Anmerkungen zum Funktionswandel des weiblichen Vampirs in der Literatur des 19. Jahrhunderts. In: Berger, Renate und Stephan, Inge (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur. Köln und Weimar 1987. S. 155–176.

Voß, Hans-Jürgen: Geschlecht. Wider die Natürlichkeit. Stuttgart 2011.

Walters, Natasha: Living Dolls. Warum junge Frauen heute lieber schön als schlau sein wollen. Aus dem Englischen von Gabriele Herbst. Originalausgabe 2010. 2. Auflage. Frankfurt a. M. 2011.

Walters, Suzanna Danuta: From Here to Queer: Radical Feminism, Postmodernism, and the Lesbian Menace. In: Morland, Iain und Wilcox, Annabelle (Hg.): Queer Theory. Basingstoke und New York 2005, S. 6–21.

Warner, Michael: The Trouble with Normal. Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life. Cambridge, MA 2000.

Webb, Charles: The Graduate. Edited and annotated by Gerd Ulmer. Frankfurt a. M. 1987.

Wiesner-Hanks, Merry E.: Gender in History. Global Perspectives. Second Edition. Chichester 2011.

Wilk, Nicole M.: Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung. Frankfurt a. M. und New York 2007.

Woltersdorff, Volker: Coming Out. Die Inszenierung schwuler Identitäten zwischen Auflehnung und Anpassung. Frankfurt a. M. und New York 2005.

Woolf, Virginia: A Room of One's Own. Three Guineas. Edited with an Introduction and Notes by Morag Shiach. Oxford, New York u. a. 2000.

Dies.: Mrs Dalloway. Ware 1996.

Dies.: The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920–1924. Edited by Anne Olivier Bell. Assisted by Andrew McNeillie. London 1978.

Xenos, Michael A.: Medusa schenkt man keine Rosen. Eine untypische Einstimmung in das „Jahrhundert der Frau“. Leipzig und Waltrop 2007.

Zwigtman, Floortje: Ich, Adrian Mayfield. Aus dem Niederländischen von Rolf Erdorf. Hildesheim 2008.

<http://valkett.tripod.com/lolnews/topic.html>, Stand vom 18. September 2012.

<http://www.annerice.com/Bookshelf-EarlierWorks.html>, Stand vom 18. September 2012.

<http://www.annerice.com/Chamber-Biography.html>, Stand vom 18. September 2012.

http://www.dieterwunderlich.de/lesen_50.htm, Stand vom 18. September 2012.

<http://www.lallybroch.com>, Stand vom 18. September 2012.

<http://www.readbookonline.net/readOnLine/2765/>, Stand vom 18. September 2012.